НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

3 (111) • 2013
ТРАВЕНЬ—ЧЕРВЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ



Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: ethnolog@gmail.com

ЗМІСТ

Статті

Рецензії



Статті

Ольга ХАРЧИШИН

ВЕЧОРНИЧНІ ПІСНІ-ПАРОВАНКИ УКРАЇНЦІВ ПІВНОЧІ МОЛДОВИ: ЛОКАЛЬНЕ, РЕГІОНАЛЬНЕ, ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНЕ

На основі власних експедиційних записів фольклору з північних районів Молдови висвітлено обрядову семантику, функції та поетику пісень-парованок в контексті маловідомого вечорничного обряду парування. Простежено локально-регіональну специфіку цих пісень і їх зв'язки із загальнонаціональною фольклорною системою українців.

Ключові слова: пісня-парованка, вечорниці, українці півночі Молдови, традиція, обряд, поетика.

Північ Молдови належить до споконвічних слов'янських земель Дністровсько-Прутського міжріччя — унікального терену, визнаного дослідниками «заповідником фольклору». Під час експедиційних обстежень українських сіл північних районів Молдови 2005—2009 рр. автор цієї статті разом із колегою Надією Пастух зафіксували багатий і цінний матеріал українського фольклору. Цей матеріал ліг в основу кількох наших статей [28; 29; 38] та ін. і підготованого до друку збірника «Фольклор українців Молдови. Т. 1. Пісні та речитативи»[1].

Фольклорна традиція українців Молдови є добре збереженою у різних часових проявах — від архаїчних до новітніх пластів творчості. У цій традиції простежується передусім єдність із загальноукраїнським «ядром», водночас спостерігається й локально-регіональна специфіка, великою мірою зумовлена межуванням з іншим народом. У XX—XXI ст. в українців Молдови побутують майже всі складові української жанрової системи фольклору — календарного циклу: колядки і щедрівки, коляди, маланкові пісні та маланкова драма, віншування, веснянки і гаївки, купальські пісні; родинного циклу: хрестинні, весільні, голосіння та похоронні пісні; балади, родинно-побутові й жартівливі пісні у дуже повному як для XXI ст. тематичному спектрі, пісні літературного походження, соціально-побутові пісні: козацькі, чумацькі, бурлацькі та наймитські, рекрутські, солдатські та воєнні; розмаїтий дитячий фольклор; замовляння й народні молитви; казки, легенди, перекази, різного роду наративи; малі фольклорні жанри.

Окрім цих канонічних жанрів, в українців Молдови побутують і свої локально-регіональні утворення. Наприклад, добре відомі у фольклористиці *новорічні гейкання*. Їх тексти та описи побутування подавали майже всі дослідники буковинської та бессарабської традицій, починаючи від Г. Купчанка, Г. Завойчинського та П. Нестеровського [20; 17; 26]. Очевидно, цей звичай у минулому був дуже стійким, добре підживлювався сусідньою молдовською культурою, мав масове поширення у двох народів, а тому зберігся до сьогодні. Зовсім інша, дуже неясна, історична доля *вечорничних пісень* парувального змісту, які нам вдалося зафіксувати від українців Молдови і які тут становлять окрему жанрову групу супровідного репертуару до

[1] Цей збірник виконувався як планова робота в Інституті народознавства НАН України.

звичаю *парування* — т. зв. *пархованки*. Відсутність згадок у працях XIX—XX ст., «острівне» побутування цього звичаю, нечіткість спогадів учасників вечорниць чи їхніх нащадків — усе це спонукає нас розглядати пісні-парованки радше як вже заникле явище локального характеру. Отож, у запропонованій статті ставимо за мету висвітлити цей маловідомий фольклорний артефакт та спробувати знайти його місце у системі обрядових чинностей та поетики українців.

Традиції вечорниць у буковинсько-бессарабському регіоні: збереження пізніх форм первісного фольклорного мислення

Зимова пора, особливо передріздвяний піст, в українців, як і в багатьох народів Європи, традиційно була часом молодіжних зібрань, зокрема вечорниць. Ці зібрання сприяли гуртуванню молоді в дівочу й парубочу громади для дошлюбного спілкування. Дівчата на вечорницях пряли, вишивали, виконували іншу ручну роботу, а з приходом парубків розпочиналися співи, ігри, веселощі, гостина. Близькі аналогії до українських вечорниць — «şezătoare» (сходини) — спостерігаємо й у східнороманського населення — молдован і румунів.

І в українців, і в молдован у їх порубіжжі (Буковина, Бессарабія) були й подекуди дотепер масово поширені Андріївські вечорниці, під час яких дівчата ворожили на шлюб. Андріївські ворожіння відомі й іншим народам Європи — румунам, угорцям, австрійцям, німцям, полякам. Ворожіння у ніч на св. Андрія, що побутували на півночі Молдови у XX ст., мають давню основу матримоніального змісту, спільну передусім для загальноукраїнського простору, зокрема є дуже близькими до аналогів середини XIX ст. із Поділля та з Карпатського регіону. Водночас добре збережені традиції андріївських ворожінь, які ми фіксуємо на півночі Молдови, покривають весь буковинсько-бессарабський ареал та є спільними у своїй основі й дуже близькими у формах вияву в місцевих українців та молдован.

Андріївські ворожіння достатньо подрібно описали І. Чеховський, А. Мойсей на прикладі молдовського села Тарасівці Новоселицького району Чернівецької області та інших молдовських і українських сіл Верхнього Попруття (суміжних до Молдови районів Буковини) [40, с. 22—26]. Дослідники виділили всього шість складових у цих ворожіннях: з випіканням калачиків; із ворожінням по кілках плоту; з киданням постола; з ворожінням за поведінкою свині; ворожінням по люстерку; вгадування долі за витягненими навмання з-під миски речами. Усі ці шість обрядодій побутують і в українців Молдови, при цьому вони займають передні позиції за частотністю фіксацій у спогадах інформантів. Крім цих обрядодій, спільних для українців і молдован, в українських селах Молдови спорадично фіксуємо ворожіння за підслуховуванням: «*На Андрія дівчата стукали в вікно: «Тете, тете, де ваші ключі?». — Слухали, що скажуть. Як хароший чоловік, то каже: «На полици, в пшениці, шоб були всі хароші молодиці!». А як нехароший чоловік, то каже: «На полици, в вівсі, щоб посивіли всі!*» (Марамонівка) [5, арк. 86]. Зафіксованими в українців Молдови є також спогади про парубочу гру з «калитою», широко відому колись на Поділлі [35, с. 357—362], уже у спрощених формах — зведених до підстрибування парубків чи дівчат та їх намагання надкусити рухомо підвішаного коржа.

Для сильнішого ритуально-магічного впливу у ворожіннях застосовували відповідні замовляльні формули, а також і предмети, наділені магічною енергією. Наприклад, при ворожінні на кілках плота лічили до дев'яти в такий магічний спосіб заперечення: «*Не оден, не два, ни три, ни штири...*» та на дев'ятий кілок «*в'язали краскою васильок, шо то вже молодий такий має бути — чи кривий, рівний, чи малий*» (Марамонівка) [5, арк. 89]. Магічну силу випромінюють число «дев'ять», червона нитка «краска» та чудодійна рослина «васильок» (базилік).

На півночі Молдови, як і в суміжній Буковині, ще досі серед старшого покоління стійко зберігається віра в магію ворожінь, що розцінюємо як одну з пізніх форм первісного фольклорного мислення. Свої спогади про андріївські ворожіння жінки часто підкріплюють ствердженнями правдивості виворожених пророцтв. Наприклад: «*Та й правда це була... Гай, йдем — Манька, Вірунька, йдем щитати колики. Манька покойна віщитала здоро-*

вий, рівний! Петька не був здоровий, рівний? А я щитаю — а мій малий. Я пішла за малого. А Ронька ади Гриціва — високий, грубесій, горбатий. Та що Гриць ни горбатий? Та так і є» (Мамонівка) [5, арк. 105].

У середовищі досить стійкої консервації пізніх форм первісного мислення з вірою у шлюбну магію цілком вмотивованим видається збереження обряду *вечорничних парувань* та супровідних *пісень-парованок*. Їх можна розглядати як форми створення сприятливих умов для вибору шлюбного партнера, що вважається однією з головних соціальних функцій вечорниць [18, с. 41].

Звичай парування у вечорничних традиціях українців Молдови. Суголосні риси на карті української обрядовості

Уперше пісні-парованки виявив молдовський українець Віктор Панько в 1969—1980-х рр. у селах Стурзовка та Дану Глодянського району Молдови. Пісні та спогади старожилів про місцеві вечорниці спонукали дослідника припустити існування тут давнього обряду *парування* на вечорницях. Наприклад, мешканець Стурзовки Борончук Петро, який одружився зі своєю обраницею після того, як їх спарували на вечорницях, згадує: «*Я розкажу, як у нас паруют. Так я сидів коло цей мої жінки, а хлопці і дівчата кажут: «Гай, спаруємо Петьку і Таню! Гай, спаруємо!» І починают співати таку пісню «Кочавса крешпіль по сіножати*» [33, с. 7].

За словами автора, в межах обрядового комплексу:

1. Усі присутні виконували на вечорницях спеціальну пісню, призначену для тих чи інших парубка і дівчини з апелюванням до їхніх імен з метою *парування*.

2. *Паровані* у відповідь на це співали спеціальну пісню вдячності — *давали дяка*.

3. Якщо *паровані* через сором'язливість чи з інших причин не бажали *давати дяка*, присутні хором виконували особливу висміювальну пісню [27, с. 100].

Припущення В. Панька підтвердили і матеріали, які нам вдалося зібрати в різних районах Молдови. На запитання, чи знають про парування дівчини з хлопцем на вечорницях і чи в них казали «парованки», старші люди часто відповідали ствердно. Наприклад, «*Та парували, казали! Спеціально парували! Дзєнькували, казали, чи як? Дітей парували, дівок вже великих з парубками*» (Николаївка Синжер.) [3, арк. 48]; «*Аякже, казали! Я даже помню, шось: «Ой добра мамалиґа з молоком, Ой добра пара — Аня з Іваном!». Ось так. Шото такоє перевертали і парували дівчат. Як дівчині подобалоса, то вона сміяласа, весела була. А як бувало, дівку парували з якимсь таким старим, поганим, то вона відверталаса і була недовольна*» (Білявинці Бричан.) [7, арк. 60]. Іноді при цьому інформатори давали критичні оцінки таким паруванням. Напр., «*На вечорницях парували! Такі жінкі були пожилі, а такє співали, такє дурне, і дітей парували: «Як той голуб за голубкою... Як той Ваньок на капусту ворав, Так ту Дуню за погонича наймав [...]*» (Николаївка Синжер.).

Правда, терміна *парованка*, який почув В. Панько у Стурзовці в інших селах нам не вдавалося виявити. Неодноразово ми фіксували хіба близькі чи обтічні назви цих пісень: «парувальні», «шо парували». Лише потім, через Інтернет, нам пощастило натрапити на термін «парованки» в інформації про репертуар самодіяльних колективів с. Зелена Чернівецької області. Проте, що це за «зеленицькі парованки», ще потрібно уточнити.

Термін *парованка* запроваджений і в науковий обіг. Його вже апробував у своїх працях сам В. Панько [27, с. 99—106], а такі авторитетні вчені, як етномузиколог Я. Мироненко та етнолог В. Степанов визнали відкриття парованок важливим науковим внеском Віктора Панька [23, с. 145; 34, с. 8]. Вячеслав Степанов, зокрема, наголосив, що «своєю архаїкою збережені пісні-парованки засвідчують древність проживання на даній території слов'янського населення» [41]. Цим терміном послуговуємося й ми у своїх публікаціях.

Промовисті спогади з різних обстежуваних сіл ми зафіксували про обрядодію *давати дяка*. Старожили неодноразово зазначали, що в кінці пісні хлопець і дівчина, яких парували, мали подякувати (*дзєнькувати*): «*Спеціально парували! Дзєнькувати казали, чи як?*» (Николаївка, Синжер.); «*Дзінькуєм вас, дівчата, цею співаночкою! Ни за то, що співали, за то, що з файною дівчиною спарували!*»

(Слобода-Кишкеряни) [5, арк. 98]; *«І проспіваєм це всьо на них та й тоди кажем: «Кажіт «дякувать»!» Хлопец каже «дякувать», а вона не хоче казати. Е-е-е-е, як не хочеш, щяс ми задзінькуєм: «Від керниці до керниці вікопані вочі, Та Марія з тов Їваном ходят біз сорочьки!» І сміємоси вже з них!»* (Слобода-Кишкеряни) [5, арк. 104]. Якщо хлопець чи дівчина були невдоволені, то їх висміювали спеціальною присоромлюваною пісенькою.

Судячи з відомостей В. Панька, до звичаю *парування* навіть у XX ст. ставились ще досить серйозно, вважаючи, очевидно, його своєрідним громадським дозволом на ближчі стосунки закоханих, які вже мали право починати публічно зустрічатися. Виходячи з відомих гіпотез Ф. Вовка, М. Грушевського [11, с. 228; 14, с. 283—286] про первісні шлюбні функції парубочих та дівочих громад, можемо хіба припустити, що вечорничний обряд *парування* та супровідні до нього *пісні-пparticularованки* — це дуже давній — дохристиянський — рудимент формування міжстатевих відносин. Наші матеріали, зібрані приблизно через тридцять років після В. Панька, вказують переважно на жартівливо-розважальний характер таких парувань.

Парованки як окрема обрядова група пісень — не відомі на основному українському масиві. Не виявлено в Україні й самого вечорничного обряду парування. Та промовисті спорідненості з ним простежуємо неодноразово у різних формах. Передусім, звернемо увагу на вуличні та вечорничні переспіви молоді кінця XIX ст. зі Слобожанщини. Там дівчата приспівували хлопцям, називаючи імена «хто яку любе», а також виконували різні жартівливі пісні — «дівчата на хлопців, а хлопці на дівчат» [10, с. 210]. Більшість із цих пісень мали парувальний характер (з підставлянням імен хлопця і дівчини), а деякі [10, с. 211—213] виявляються навіть близькими варіантами до парованок з Молдови.

Парувальні пісні співали і під час звичаю «водіння козла», який, як знаємо, на Слобожанщині побутував на Масляну. Як пояснив Д. Дикарев, «з усеїдної неділі дівчата й молоді жінки щодня «козла водять» […]. Ідуть вони по слободі та співають. Саме перву хлопцям приспівують та дівчатам, що на вечорницях умісті сплять» [10, с. 225—226].

Весняні переспіви молоді побутували ще в першій половині XX ст. у деяких селах Опілля — їх влаштовували під час Великого посту. У с. Звенигород та Глуховичі на Львівщині ці переспіви називали «озелени». У ході озелен спочатку переспівувались два дівочі гурти з різних кутків села піснею «Ой летіла озелена та й на землю впала». Цю пісню, де треба було підставляти ім'я дівчини з протилежного гурту, два хори співали почергово щораз спочатку, називаючи усіх дівчат. Далі до переспівів долучалися хлопці з дошкульними співанками в бік дівчат, тим самим вносили інтригу та спонукали їх гідно відповісти [37, с. 348].

Спорідненість до переспівів між дівчатами і хлопцями та до обрядодії з вечорничного парування *давати дяка* спостерігаємо в ході купальської *гри «спасибі»*, зафіксованій на Східному Поділлі (Вінничина). Ось як описав цю гру дослідник купальської обрядовості Юрій Климець. «Гурт парубків громадився окремо від дівчат і молодиць, які, заздалегідь обравши конкретні «об'єкти» сватання, співали:

Летіли гуси рядом, рядом,
Вдарили дзвони разом, разом.
Ідіть, дівчата, дивитися,
Як буде Петро женитися.
Він буде брати вірмяночку —
Тую дівчину Ганну-паняночку.

Закінчивши співати, парубка Петра хором запитували: «Є спасибі, чи нема?». Стверджувальна відповідь зобов'язувала хлопця підійти до дівчини, поцілувати і бути з нею разом упродовж усього вечора, а заперечувальна ж, мовчанка каралися такими в'їдливими глузуваннями:

А спасибі нема, сич і сова,
На пеньочку сиділа, рябу суку доїла.
Надоїла молока, напоїла Петра-козака [19, с. 73].

Чіткі паралелі до вечорничних парувань у Бессарабії та до наведеного купальського звичаю зі Східного Поділля вбачаємо в гаївках із вибором пари, що найбільше побутували на Західному Поділлі та Опіллі, які ще в середині XX ст. сприймали як своєрідну санкцію сільської громади на подальші взаємини закоханих та на їх майбутній шлюб [39, с. 19—20]. І в купальських, і в гаївкових паралелях присоромлювальну чи покаральну функцію виконують жартівливо-сатиричні короткі пісні у випадку відмови одного з учасників пари «дякувати» й цілувати обраницю (обраного).

Певні спорідненості з парованками та звичаєм парування вбачаємо і в романських народів, зокрема, в угорців, в яких в кінці XIX — на початку XX ст. було прийнято біля купальського вогню лаштувати пари під супровід пісні хору, в якій називались імена хлопців і дівчат цих пар [15, с. 166].

Пісні-парованки в системі українського фольклору: поетичний аспект

У ході наших досліджень вдалося виявити 18 пісень-парованок, що разом із варіантами складають 26 текстів. Ці пісні записані у 13 селах шести районів: сс. Стурзовка, Дану Глодянського р-ну; сс. Білявинці, Верхні Халахори Бричанського р-ну; сс. Проскуряни, Лупарія, Малиновське Ришканського р-ну; сс. Стара Таура, Слобода-Кишкеряни, Николаївка Синжерейського р-ну; сс. Марамонівка, Чапаївка Дрокіївського р-ну; с. Кодряни Окницького р-ну — отож острівцями майже рівномірно покривають карту півночі Молдови.

Репертуар пісень-парованок об'єднує твори з парувальним змістом, що в наш час прочитуються як жартівливо-залицяльні — з називанням імен хлопця і дівчини та з яскравою еротично-шлюбною символікою. Спільність творів цього репертуару з українською фольклорною традицією вбачаємо в його обрядових функціях, контекстах, наспівах, поетичних текстах, мотивах, образах. За типами наспівів парованки найчастіше суголосні з гаївками та купальськими піснями. Парованка «Кочався крешпіль по сіножати» зі с. Струзовка має маланковий наспів [22, с. 24].

Структурно-семантичні особливості

Найбільшу близькість на структурно-семантичному рівні вбачаємо між піснями-парованками з Молдови та багатим пісенним матеріалом із вечорниць та вулиці, який записав у кінці XIX ст. Митрофан Дикарів у своїй рідній слободі Борисівці Валуйського повіту на Слобожанщині [10, с. 210]. Ці пісні, які збирач подав після описаного звичаю місцевих вечорниць, він означив за змістом як «про любов» і за формою як «приспівки», пояснюючи: «Приспівують хлопцям дівчата, хто яку любе, і співають тут разні укоризні пісні дівчата на хлопців, а хлопці на дівчат» [10, с. 210]. Із наведених 40 текстів рівно половина — з називанням імен хлопця і дівчини (хлопців і дівчат), які є (чи можуть бути) парою (парами). У деяких творах парувальна семантика цілком прозора й очевидна: «Хорошенький мальчик то ж Кузьмірка [...] Яка ж йому дівочка? — То ж Варечка» або «Шо Степанко, шо Варечка — Любимая пара» [10, с. 212]. Ці записи потребують спеціального розгляду щодо поетичного багатства та специфіки. Тут зазначимо лише ті риси, що єднають із молдовськими парованками.

У багатьох текстах домінує традиційна любовно-еротична символіка, за якою закодовані інтимні дії об'єктів — хлопця і дівчини. Наприклад, «А хто ж тую стежичку, хто цю дорожичку дуже удоптав?», «Унадився паниченько на вороному кониченьку та й витоптав льон», «Сірі гуси гречку поїли» тощо. Такі поетичні інакомовлення, що є характерною рисою традиційної поезії кохання українців, очевидно, є відголосками первісних матримоніальних ритуально-магічних дій. У деяких інших текстах — замість поетичних інакомовлень маємо вже неприховані натяки чи вказівки на інтимні стосунки пари, як-от: «А хто бачив, а хто чув, хто в Воришки сю ніч був? — Були в неї паничі, та згоріло три свічі, а четвертий каганець, ой Архипко молодець» або «Ни тупай, ни тупай, Іванко, ногою, ни ляже, ни ляже Васичка с тобою» тощо [10, с. 212]. Це засвідчує динаміку вечорничної поезії в напрямку затрачання традиційних символічних текстів та заміни їх більш зрозумілими для виконавців засобами безпосереднього зображення дійсності.

Щодо композиційної форми, то переважно тексти зі слободи Борисівки досить лаконічні — 4—8 рядків, побудовані на поетичному паралелізмі, зі слабо проявленими здатностями до розгортання сюжетів, мотивів. Такі формальні риси притаманні передусім власне обрядовим пісням. З чого припускаємо, що вечорничні тексти з Борисівки первісно могли бути пов'язані з обрядодіями. Правда, декілька текстів, напр., «Йа за нашим садом», «Ой чириз тин стежичка», «Під панським двором» мають розгорнутішу форму, в першому тексті — наявний довгий приспів, у другому та третьому — простежується контамінація декількох мотивів. Здатність до такого подовження текстів розглядаємо передусім як вияв творчих модифікацій.

Друга половина записів зі слободи Борисівки — це відомі в українській пісенній традиції жартівливі пісні-дотинки (кпини), що теж тісно уплетені в обрядову традицію українців та поширилися і в необрядових сферах. Вони виконуються як переспіви дівочого та парубочого гуртів та в багатьох рисах суголосні з галицькими жартівливими гаївками чи східноукраїнськими купальськими перекорами. Основною їх рисою є протиставлення *краси* та *гідності* свого гурту щодо *потворності* та *мізерності* представників протилежного гурту. Напр., «На дівчат — роста, / На хлопців — короста»; «Ой з-за маку-маку / Показала дівкам коза ср…у. Дівки думали, каплиця, / Начали Богу молицьця» тощо.

У контексті цих записів з кінця XIX ст. зі слободи Борисівки розуміємо, що й пісні-парованки з Молдови в позаминулому столітті були значно багатшими кількісно, образно, особливими щодо форми. Та те, що ми зафіксувати в наш час, є лише залишками, які затрималися в традиції переважно завдяки переосмисленню змісту та функцій. Частина текстів, з пасивного репертуару, записаних як згадка про давно минулий обряд парування, має близьку структурно-змістову фактуру, символічну систему, коротку форму, побудовану на паралелізмі, як і в попередньо розглянутій групі вечорничних пісень зі Слобожанщини. Інші пісні-парованки, які ми виявили в активному репертуарі українців Молдови, наприклад, як необрядові жартівливі пісні чи пісні для дітей, здебільшого мають здатність до розгортання композиції та мотивів у загальному руслі загальнонаціональної народнопісенної традиції.

Мотивно-образна канва

У досліджуваних піснях можна виділити такі домінуючі (сюжетотворчі) мотиви:

а) три хлопці і три дівчини (хлопець і дівчина) як три місяці й три зірки (місяць і зірка);

б) дівчина надає перевагу своєму милому з-посеред багатьох парубків;

в) хлопець, який зустрічається з дівчиною, задобрює її гостинцями або дарує гроші для купівлі весільних атрибутів чи ін.;

г) мати (батьки) запрошує (-ють) майбутнього (-ю) зятя (невістку) до хати;

д) хлопець з коня впав — дівчина його підводить (приводить додому);

е) дівчина впала в воду;

є) хлопець, якого спарували з дівчиною, ночує в неї;

ж) дякування хлопця (дівчини) за те, що спарували;

з) *присоромлювання спарованих, які не дякують*.

Такі мотиви (чи їх близькі варіанти) в більшій-меншій мірі притаманні різним жанрам української обрядової або необрядової пісенності. Передусім мотиви *а-г* характерні для багатьох обрядових пісень — гаївок, купальських, весільних. Та й самі тексти з цими мотивами — нераз дуже близькі, незважаючи на різний обрядовий контекст. Наприклад, пісня-парованка «*За вішньовим садом три місяці рядом*» про трьох хлопців і трьох дівчат, названих на імена, в образах трьох місяців та трьох зірниць — широко відома в українській традиції, зокрема як купальська [36, с. 104; 31, с. 101], як масленична [30, с. 27—28], вечорнично-вулична [10, с. 210], родинно-побутова [32, с. 98]. А парованка «*Як та роза папірова*» про задобрювання дівчини грішми своїм текстом нагадує гаївку з Опілля [1, арк. 57—58]. Мотив про надання переваги милому *(б)*, як то в парованках «*Кучерява вешня*», «*Попід гай, попід гай, та й попід то терня*», широко відомий у щедрівковій традиції українців, а також притаманний і весняним, купальським, весільним та іншим пісенним жанрам, у яких домінує еротично-шлюбна семантика.

Таким же поширеним в українській пісенній традиції є й мотив про запросини майбутнього зятя (невістки) до хати *(г)*. Він об'єктивізується у трьох парованках. Передусім звернемо увагу на пісню «*Через сад-виноград прорубана фоса*». Образ «прорубаної фоси» (канава, рів) в саді-винограді символізує з'єднання двох закоханих, водночас містить, очевидно, й еротичну конотацію за аналогією до згадуваної «удоптаної стежечки». Ця парованка записана у с. Чапаївка, с. Лупарія та с. Дану у близьких варіантах. У них розповідається, як дівчину, названу на певне ім'я, що прибігла до хлопця (ім'я), батьки кличуть невісткою та запрошують до хати. Аналогічні тексти та наспіви знаходимо у відомих записах гаївок [12, с. 214—215] та весільної пісні [13, с. 175] з Львівщини. Близькими за змістом є й інші дві парованки «Берегом, берегом, бережиною»

та «Кучерява вешня», в яких у такий самий спосіб оспівують вже не дівчину, а хлопця.

Цікавими є мотиви *д-е*, які яскраво виражають еротичне начало в українській поезії кохання. Але виявити суголосні втілення цих мотивів у інших обрядових пісенних групах не так легко. Мотив *хлопець з коня впав — дівчина його підводить* розгортається у двох парованках «*На горбочку дощик спав*» та «*Ой гай, гай, защумів гай*». За вислідами польського дослідника Є. Бартмінського, кінь у слов'янській поезії уособлює біологічну чоловічу силу, яка, звичайно, ніколи не полишає коханого [9, с. 454—456]. Найчастіше в українських піснях вживаються формули еротичного змісту «напувати коня», «випасати коня», «грати конем» тощо. «Падати з коня» — нечастий вислів, який, на нашу думку, в контексті парувального звичаю може означати нереалізовану чоловічу силу, яка буде належно поцінована дівчиною-обраницею, як це випливає з пісенних рядків:

На горбочку дощик спав,
Як той Андрей з коня впав [...]
Ой він впав та й лежит,
Ніхто їго ни держит.
Ой прибігла тота Ганя,
За рученьку підняла, [...]
Й додомочку й повела (Стурзовка) [2, арк. 16].

Аналогічна символіка об'єктивізується в мотиві *дівчина падає в воду* в парованці «Ой з вишні та й на колоду».

Мотив *хлопець ночує в коханої дівчини* нерідко трапляється в українській традиційній пісенності. У різних жанрах він виражає свої символічні конотації: у весільних піснях — шлюбні, у весняних, купальських піснях — еротично-залицяльні, що сприймаються з відтінком обрядового сміху, в необрядових піснях — часто з дидактичними нотками застереження. У парованках, як й у весільних піснях, цей мотив належить до власне обрядових, сприймається як логічне продовження звичаю парування, як своєрідний натяк-санкція на подальші інтимні дії спарованих:

Пара чи не пара, мусим парувати,
Ой той Коля у Валюсі буде ночувати.
Першу нічку на припічку, а другу на лавці,
Трету нічку у садочку —
у тім барвіночку (Кодряни) [3, арк. 112].

У текстах парованок знаходимо яскраву еротичну символіку, скеровану передусім на вираження очікуваної інтимної близькості закоханих. У наведеному прикладі з парованки «Ой летіла пава» — це мотив ночівлі *у садочку, у тім барвіночку*. Уточнення «у тім» якраз позначує образ барвіночка як інакомовний — тілесний. Знаками уже здійсненої інтимної близькості закоханих, тривожності через втрату їх цнотливості можна вважати образ *чорного диму*, який *закурився з нової хати* (вар. з нової бочки).

У парованці «Де ти, дубе, ріс, ріс, що не розвивався» сюжетотворчий мотив *ночівлі хлопця в дівчини, з якою спарували*, набуває усієї символічної повноти завдяки почерговому розгортанню підмотивів-образів а) *хлопець як дуб; б) три ночівлі в дівчини, з яких очікувана третя — в садочку, на тім білиночку; в) курява диму* та, нарешті, *г) плакання дівчини «з темненької ночки»*. Плач дівчини можна трактувати не лише як розпач через втрату цноти, як прощання з дівочістю, а й як сум через невідворотне полишання дому батьків та перехід «в нову хату» чоловіка.

Де ж ти, дубе, ріс, ріс, шо не розвивався?
Де ж ти, Ваня, начував, шо не роззувався?
А я в лісі ріс, ріс, та ще й зима була,
А я в Мані начував, сама дома була.
Першу нічку на припічку, другу на лавочці,
Трету нічку йа в садочку на тім білиночку.
Закуривси чорний дим йа з нової хати,
Заплакала ж тота Маня ни з думкі, ні з гадки.
Закуривси чорний дим йа з нової бочкі,
Заплакала ж тота Маня з темненької ночкі
(Малиновське) [2, арк. 36].

Зауважмо, що частина текстів пісень-парованок не має близьких аналогій з іншими жанрами народнопісенної традиції. Але з останніми їх єднає схожість знакових мотивів, образів-символів, поетичних формул. Таким є, зокрема, мотив-образ *пави, що впала* як знак зустрічі чи парування закоханих. Наприклад, гаївка «Ой летіла пава» зі Східного Поділля (с. Сивороги Хмельн. обл.) має зачин:

Надлитіла пава, серед села впала,
Там молода дівчина кутаси в'язала.
Нав'язала ж вона дваціть чтири гудзі,
Обіцяв їй [якийсь там ...ім'я хлопця]
корец кукурудзи... (Сивороги) [4, арк. 19].

Схожий зачин має й built парованка зі с. Марамонівки, правда, в ній образ пави маркує не лише дівчину на порі, яка зустрінеться з милим, а підводить до власне обрядового мотиву *парування*:

Ой летіла пава, на ворота впала,
Шо та Ліда, то той Вітя — вони собі пара.
Хоть пара, хоть не пара — мусить бути пара,
Бо та Ліда Вітьови баюр засукала...
(Марамонівка) [5, арк. 106].

Так само можна прокинути міжжанрові паралелі до вже згадуваного мотиву-образу *куряви, диму*. У весняних переспівах із Львівщини знаходимо: «Ой звідкі сі закурило, як не з-піді Львова, Чия дівка напереді, як не Мартинова» або «Гері дрова, гіркий дим, Там завісивсі Наконечний син, та за яку причину? — За Ягідівичу дівчину» [1, арк. 63, 70]. Якщо в цих гаївках *курява, дим* — лише підводять уяву до можливого парування дівчини та хлопця, то в піснях-парованках (зокрема див. попередньо), таке парування вже сприймається як доконаний акт.

Два мотиви пісень-парованок *ж-з* пояснюють вузькі обрядодії вечорничного парування — «давати дяка» та «покарання тих, хто не дає дяка». Якщо мотив *ж)* притаманний тільки для парованок:

Дзінькуєм вас, дівчата,
Цею співаночкою!
Ни за то, шо співали,
За то, шо з файною дівчиною спарували!
(Верхні Халахори) [7, арк. 16],

то мотив *з)* складає підвид широко відомих в українській народнопісенній традиції жартівливих пісень-дотинок. Наприклад, «*З того кута на сей кут жаба перелізла, хто не дає дяка — голова облізла*» містить один із притаманних для української обрядової сміхової традиції тваринних образів «пса», «суки»; «жаби». Структура тексту із зачином «З того кута на сей кут» теж широко вживана в обрядових піснях. Або: «*Від керниці до керниці вікопані очі, Та Марія з тов Їваном ходят біз сорочьки!*» — використано обрядове оголення висміюваних осіб. Примітно, що образи двох сполучених водних джерел — *керниць* (*очі* — тут явне перекручення від мало зрозумілого в Бессарабії галицького слова *фоса* — канава) — промовистий символ парування. Порівняймо з гаївкою із Львівщини: «*Від Кута до Кісілє викопана фоса, Прилетіла Марусенька до Кісілє боса*» [25, с. 61]. Такі мотивно-образні та формульні паралелі парованок і гаївок свідчать про єдине русло їх творення, а семантичні нюанси вказують на подальше пристосування до того чи іншого обрядового контексту, набуття своїх обрядових функцій.

Таким чином, на структурно-семантичному та мотивно-образному рівнях ми простежили виразні спільності парованок з іншими жанрами української пісенності кохання. Водночас слід зауважити, що аналогічні пісні з домінуючими мотивами парування не виявлені у пісенному фольклорі молдован. Там, як відомо, взагалі відсутні або дуже слабо представлені (і то під впливом сусідньої української традиції) основні обрядові жанри поезії кохання, такі, як веснянки, купальські та весільні пісні [41; 24].

Місце парованки «Кочався крешпіль по сіножати» у фольклорній системі

Глибше проникнемо в життя одного поетичного тексту. Парованка «*Кочався крешпіль по сіножати*», що побутує у с. Стурзовка, не виявлена у близьких варіантах ні в селах Молдови, ні в Україні. Водночас у Стурзовці ця пісня до середини XX ст. функціонувала як супровід до вечорничного звичаю парування, а пізніше як необрядова пісня, що взаємодоповнює місцеві легенди про «крешпіль» — повій, перекотиполе [33, с. 31]. Існує дві легенди, в яких на різному сюжетному тлі крешпіль є свідком (символом) драматичних стосунків чоловіка і жінки (хлопця і дівчини) у розпалі літа (в Петрівку). Записано два варіанти парованки від різних виконавців у різний час з деякими відмінностями у тексті. Отже, у с. Стурзовка пісня «Кочався крешпіль по сіножати» тісно ув'язана у фольклорну традицію села.

Твір складають дві контаміновані частини. Перша — із зачином:

Кочався крешпіль по сіножати,
Фалився Андрей ту Ганю брати

називає імена хлопця і дівчини та повідомляє про наміри хлопця одружитися зі своєю обраницею. Відповідно до цих намірів хлопець застерігає її від любощів з іншими, погрожуючи биттям:

Фалився брати, фалився бити:
— Покинь ти, Ганю, других любити.
— Ой ни покину, бо ще ж ни твоя,
Тогди покину, як буду твоя [2, арк. 18].

Зважаючи на те, що у с. Стурзовка були записані перекази про можливі досить фривольні стосунки дівчат і хлопців на вечорницях, які в давнину іноді навіть завершувалися «колективним спаням» [2, арк. 31], мотиви застереження дівчини від вільних стосунків з парубками та надання переваги тільки одному можуть бути відголосками якихось давніх передшлюбних санкцій на інтимну близькість дівчини з хлопцем, лише після дотримання яких закохані вважалися парою. Суголосні мотиви із близьким зачином:

Котиться кришталь по сіножаті,
Хочет ляшенко русоньку взяти

знаходимо у пісні з польського рукописного збірника XVIII ст., де також слідують поетичні натяки на інтимну близькість із втратою дівочої цноти:

Летіли гуси з білої Русі,
Ой замутили воду Марусі.

Зачин «Котиться кришталь по сіножати» виявлений і в записі З. Доленги-Ходаковського у купальській пісні з жартівливим сюжетом про сватання «рудобрової» дочки за великий посаг [36, с. 113].

Друга частина пісні зі Стурзовки більш прозоро натякає на інтимні стосунки парованих хлопця і дівчини мовою поетичних символів:

Ой там за лісом, за лісочками,
Сидит простеля з подушечками.
Ой ти, простельо, спустиса нижче,
А ти, Андрею, присуньса ближче... [2, арк. 18].

Простеля з подушечками тут виступає відвертим знаком тілесної близькості. Таку ж чітку конотацію містить символічний образ *шершня* у пісні зі згадуваного рукописного збірника:

Ой мати, мати, шершень у хаті,
Як гудить, так будить, не дає спати... [16, с. 252].

Образ *простелі з подушечками* близький також і до образу «колисонки на шнурку» в купальських піснях, виявлених на Волині та Поділлі [21, с. 26; 31, с. 90]. Таким чином, аналізована парованка зі с. Стурзовки, хоч і неповторна у локальному вияві, та своєю поетикою близько споріднена з піснями шлюбної семантики у загальнонаціональній традиції.

* * *

Отож, розглянувши пісні-парованки українців Молдови в різних аспектах під мікро- та макровидноколом, підходимо до таких узагальнень. Досліджувані пісні-парованки виявляються як цілісна обрядова група зимового циклу бессарабських українців та є самобутнім утворенням їхньої локально-регіональної обрядової традиції з епіцентром на півночі сучасної Молдови. Цей локально-регіональний пісеннообрядовий артефакт водночас не виходить за українські межі — не має виявлених виразних аналогів у сусіднього молдовського народу. Пісні-парованки в багатьох характеристиках (передусім поетичних) тісно пов'язані з різними жанровими групами українського пісенного обрядового і необрядового фольклору, передусім часто дублюють відомі в Україні гаївки, купальські пісні. На основі проаналізованого матеріалу логічним може бути припущення, що пісні парувального змісту, які на певному етапі розвитку народного світогляду розсіялися по різних жанрах українського пісенного фольклору, в давнину виконували основну шлюбну функцію — давали громадську санкцію на створення молодої пари. Найдовше з цією функцією парувальні пісні затрималися у зоні консервації української етнокультури, якою є північні райони Молдови.

1. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 244.
2. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 524.
3. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 543.
4. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 543 А.
5. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 567.
6. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 569
7. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 582.
8. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 597.
9. *Бартминьский Е.* «Ясь коней поил»: наблюдения над стилем народной любовной поэзии / Е. Бартминь-

ский // Бартминьский Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. — М., 2005. — С. 454—456.
10. Вечорниці в слоб. Борисівці, Валуйського пов. / М. Дикарев // Матеріали до української етнології. — Т. 18. — Львів, 1918. — С. 210—226. — (Дикарев М. Збірки сільської молодіжи на Україні).
11. *Вовк Ф.* Студії з української етнографії та антропології / Ф. Вовк. — К. : Мистецтво, 1995. — 336 с.
12. Гаївки / зібрав В. Гнатюк // Матеріали до української етнології. — Львів, 1909. — 267 с.
13. Галицько-руські народні пісні з мелодіями / зібрав у с. Ходовичах І. Колесса // Етнографічний збірник. — Львів, 1902. — Т. XI. — С. 75.
14. *Грушевський М.* Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. / М. Грушевський. — Т. І. — К. : Либідь, 1993. — 392 с.
15. *Деметер Т.* Венгры / Т. Деметер // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Летне-осенние праздники. — М., 1978. — С. 160—167.
16. Жартівливі пісні: родинно-побутові / упоряд. О. Дей, М. Марченко (тексти), А. Гуменюк (мел.). — К. : Наукова думка, 1967. — 800 с.
17. *Завойчинскій В.* Селение Ленковцы Хотинского уезда: историко-статистическое описание. Религиозное состояние и суеверья / В. Завойчинскій // Кишиневские епархиальные ведомости. — 1880. — № 15. — С. 640—653.
18. *Ігнатенко І.* Дошлюбне спілкування української молоді / І. Ігнатенко // Народна культура українців: життєвий цикл людини. — Т. 2. Молодь. Молодість. Молодіжна субкультура / наук. ред. М. Гримич. — К. : Дуліби, 2010. — С. 40—55.
19. *Климець Ю.Д.* Купальська обрядовість на Україні / Ю.Климець; АН УРСР, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. — К. : Наукова думка, 1990. — 144 с.
20. *Купчанко Г.* Сборник песен Буковинского народа / Г. Купчанко // Записки Юго-Западного Отдела императорского русского географического общества. — Т. II (1874). — К., 1875. — С. 289—600.
21. *Леся Українка.* Записи народної творчості: пісні, записані з голосу Лесі Українки / упоряд. та прим. О. Дея та С. Грици // Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. — Т. IX. — 432 с.
22. *Мироненко Я.* Особливості музичного фольклору села Стурзовка / Ярослав Мироненко // Співає Стурзовка: збірка українського та молдавського фольклору с. Стурзовка Глоденського району Молдови / упоряд. К. Попович. — Кишинів, 1995. — С. 22—24.
23. *Мироненко Я.П.* Рецензия / Я. Мироненко // Панько В. Песенный фольклор украинцев Севера Республики Молдова. — Кишинев : Штиинца, 2009. — С. 145—146.
24. *Мироненко Я.П.* Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: история и современность / Я. Мироненко. — Кишинев : Штиинца, 1988. — 142 с.
25. Народна пісенність підльвівської Звенигородщини / запис. та упоряд. О. Харчишин. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. — 352 с.
26. *Нестеровский П.А.* Бессарабские русины : историко-этнографический очерк / П. Нестеровский. — Варшава, 1905. — 176 с.
27. *Панько В.* Песенный фольклор украинцев Севера Республики Молдова. Календарная и обрядовая поэзия / В. Панько. — Кишинев, 2009. — 156 с.
28. *Пастух Н.* Традиційний фольклор українців північної Молдови: актуальність та специфіка дослідження / Н. Пастух, О. Харчишин // Народна творчість та етнографія. — 2009. — № 2. — С. 40—46.
29. *Пастух Н.* Український фольклор як чинник етнічної ідентичності українців Республіки Молдова / Н. Пастух, О. Харчишин // Народознавчі зошити. — 2011. — № 3 (99). — С. 391—401.
30. Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979—1983 рр. / зібр., упоряд. і транскр. О. Щетинський. — Харків : Акта, 2007. — 152 с.
31. Пісні Поділля: записи Насті Присяжнюк в селі Погребище 1920—1970-ті рр. / упоряд. С. Мишанич. — К. : Наукова думка, 1976. — 524 с.
32. Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра / упоряд., передм. та прим. Ю. Юзвенко, М. Яценка. — К. : Наукова думка, 1965. — 810 с.
33. Співає Стурзовка: збірка українського та молдавського фольклору с. Стурзовка Глоденського району Молдови / упоряд. К. Попович (тексти), Я. Мироненко (мел.), В. Панько (збирач). — Кишинів : АН Республіки Молдова, Інститут національних меншин, 1995. — 182 с.
34. *Степанов В.* Украинцы Молдовы: динамика этнической и гражданской идентичностей (1985—2005 гг.) : автореф. дис. …докт. хабилитат истории : спец. 07.00.07 «Этнология» / В. Степанов. — Кишинев, 2008. — 34 с.
35. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-западный отдел: материалы и исследования / собр. П. Чубинский. — Т. III. Народный дневник / ред. Н.И. Костомаров. — С.-Петербург, 1872. — 488 с.
36. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / упоряд., текстол. інтерп. і комен. О. Дея. — К. : Наукова думка, 1974. — 784 с.
37. *Харчишин О.* Архаїчні елементи в гаївковій традиції околиці Звенигорода на Львівщині / О. Харчишин // Народознавчі зошити. — 1995. — № 6. — С. 347—351.
38. *Харчишин О.* Колядки українців Молдови в системі української уснонародної традиції / О. Харчишин // Традиційна культура діаспори : збірка наук. праць. — Одеса : КП ОМД, 2012. — С. 442—448.

39. *Харчишин О.* Народнопісенна традиція Звенигорода та його довкілля / О. Харчишин // Народна пісенність підльвівської Звенигородщини / упоряд. О. Харчишин. — Львів : ІН НАН України, 2005. — С. 8—31.
40. *Чеховський І.* Дохристиянські витоки і слов'янські паралелі шлюбної обрядовості молдован Верхнього Попруття / І. Чеховський, А. Мойсей. — Чернівці : Рута, 1998. — 71 с.
41. Folclor muzical din Moldova. — Chisinau, 1997.
42. *Степанов В.* Развитие исследовательской работы в системе АН Молдовы, способствующей поддержке и развитию этнической идентичности украинцев Республики / В. Степанов // www.nbuv.gov.ua/portal/soc...1/Stepanov.pdf.

Olha Kharchyshyn

ON ST. ANDREW'S EVE PAIRING SONGS BY UKRAINIANS OF NORTHERN MOLDOVA: LOCAL, REGIONAL AND NATIONAL CONTENTS

On the ground of her own folklore records made along Northern Moldavian lands the author has explained some features of ritual semantics, functioning as well as poetic order of pairing songs within the framework of less-known St. Andrew's Eve ceremony of matching. So local as regional specificity of those songs and their connections with all-Ukrainian system of folklore have been traced.

Keywords: a pairing song, Ukrainians of North Moldova, tradition, ritual, poetics.

Ольга Харчишин

ВЕЧЕРНИЧНЫЕ ПЕСНИ-ПАРОВАНКИ УКРАИНЦЕВ СЕВЕРА МОЛДОВЫ: ЛОКАЛЬНОЕ, РЕГИОНАЛЬНОЕ, ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОЕ

На базе собственных экспедиционных записей фольклора с северных районов Молдовы освещено обрядовую семантику, функции и поэтику песен-парованок в контексте малоизвестного вечерничного обряда «парування». Прослежено локально-региональную специфику этих песен и их связи с общенациональной фольклорной системой украинцев.

Ключевые слова: песня-парованка, вечерницы, украинцы севера Молдовы, традиция, обряд, поэтика.



Роман РАДОВИЧ

СПЕЦИФІКА ВИБОРУ ТА ЗАГОТІВЛІ БУДІВЕЛЬНОЇ ДЕРЕВИНИ НА ЗАХІДНОМУ ПОЛІССІ

На основі польових етнографічних матеріалів та опублікованих джерел проаналізовано процес підбору та заготівлі будівельної деревини на Західному Поліссі. Розглянуто основні будівельні породи, їх технологічні властивості, критерії визначення якостей тощо. Окреме місце займає комплекс звичаїв, повір'їв та забобонів, які супроводжували вибір та заготівлю будівельного матеріалу.

Ключові слова: Західне Полісся, будівельна деревина, кондова сосна, м'яндова сосна, дуб, вільха, осика.

Характерною ознакою поліських ландшафтів були (й залишаються) великі лісові масиви. Ще до сьогодні основна територія Полісся відзначається значною залісненістю: ліси охоплюють третину краю, займаючи площу більш як 2,5 млн. га, що становить більше 40% усіх лісів України [6, с. 13; 7, с. 94]. Основними формаціями є соснові, дубово-соснові, грабово-дубово-соснові, широколисті грабові і вільхові ліси. Домінуючою породою є сосна, яка займає 57,4% лісової площі, дуб становить 20,6%, чорна вільха — 6,3% [14, с. 45—46]. Зрідка у вигляді невеликих острівків на Поліссі трапляються острівні ялинові, чорновільхові, осикові (з домішком інших порід) ліси [14, с. 46]. Власне наявність значних лісових масивів й зумовила те, що головним будівельним матеріалом, з якого виготовляли практично усі конструктивні елементи житла (фундамент, стіни, стелю, двері тощо), тут віддавна була деревина.

Процес вибору та заготівлі будівельної деревини був одним із найвідповідальніших етапів у комплексі заходів, які супроводжували спорудження нового житла, адже якість цього матеріалу безпосередньо впливала на теплотехнічні властивості будівель, їх довговічність тощо. Задекларованого питання ми вже торкались в одній із попередніх робіт [9, с. 54—65]. Проте викладені там матеріали в основному торкаються теренів Середнього Полісся (здебільшого Київської та Житомирської обл.), натомість Західне Полісся[1] представлене доволі бігло. Власне цей сегмент традиційної будівельної культури західнополіського краю й буде предметом нашої подальшої розмови.

На обстежуваному терені, як і скрізь на Поліссі, житла споруджували у зрубній техніці. Основною породою, з якої складали стіни, була сосна (*Сосна звичайна — Pinus silvestris L.*). Крім неї могли застосовувати дуб (*Дуб звичайний — Quereus robur L.*), вільху (*Вільха чорна — Alnus glutinosa (L.) Gaertn*) та осику (*Populus tremula L.*),

[1] Західне Полісся, як складова історико-етнографічного реґіону Полісся, охоплює північну частину Волинської та північно-західну частину Рівненської (по р. Горинь) областей [4, с. 4]. У тексті для позначення адміністративних одиниць будемо використовувати скорочення: Волинська обл. — Вол., Любомильський р-н. — Любом., Любешівський р-н — Любеш., Старовижівський р-н — Стар., Шацький р-н — Шац., Ковельський р-н — Ков., Камінь-Каширський р-н. — К.-Каш., Маневицький р-н. — Ман., Ратнівський р-н. — Рат., Рівненська обл. — Рів., Зарічненський р-н — Зар., Володимирецький р-н. — Волод.

рідше — тополю (*Тополя біла — Populus alba L.*) чи осокор (*Тополя чорна — Populus nigra L.*), а в окремих випадках — смереку, липу та в'яз. З дубового дерева передовсім виготовляли ті елементи, які безпосередньо контактували з ґрунтом: нижній вінець зрубу — підвалини («вошви», «підвали», «подвали», «підошви», «подошви»), фундамент («колодки», «палі», «штемпалі», «штандари»), стовпи каркаса тощо. Хоча, зрідка, ці деталі теж виконували із найбільш смолистих та міцних видів сосни[2] чи навіть в'яза (с. Самари Рат.).

При доборі будівельної деревини поліські будівничі враховували як чисто практичні (фізико-механічні, технологічні) властивості дерева, так і керувались певними обрядово-звичаєвими забобонами, повір'ями, пересторогами. Передовсім заготівля заборонялась в окремих місцевостях, які користувались недоброю славою — мали марку «нечистих»: у місцях захоронень, вбивств, самогубств тощо. Скажімо, мешканці с. Ростань (Шац.) до таких «нечистих місць» відносили урочище Чорткове, тому тут строго-настрого заборонялось рубати будівельну сосну. Остерігались застосовувати у конструкції хати сухостій («дерево, що всохло на пні»). Дерево обов'язково мало бути «живим, зеленим», зрубаним «з пенька» (с. Тур Рат.) [13, с. 31]. Певні перестороги були й стосовно окремих порід. Зокрема, на стіни житла ніколи не вживали берези (сс. Сошично К.-Каш., Радове, Комори Зар.). Це ж торкається й клена: «*Клен хароше дерево, але в хату його не брали, бо може бути нещастя*» (с. Тур Рат.) [13, с. 29]. Стосовно осики, то у ритуально-обрядовому контексті до неї спостерігаємо доволі дуалістичне відношення [9, с. 60—61]. Для прикладу, у с. Згорани (Любом.) осику називають «*сатанинським деревом*» і «*хати з неї ніколи не будують*». У с. Тур (Рат.) під осикою заборонялось стояти під час грози, оскільки це дерево прокляте. Тут осикову деревину не використовували навіть для труни [13, с. 27]. У застереженнях щодо осики спостерігається, перш за все, християнський контекст: з неї зробили хреста Спасителю, на ній повісився Юда Іскаріотський, осика шелестом свого листя видала св. Йосифа і Пречисту Діву тощо [9, с. 61]. Поряд з тим, тут, як і в інших регіонах [9, с. 61], осику вважали чи не найбільшим апотропеїдом з усього рослинного світу. Вона була найкращим оберегом від усякої нечисті (чортів, упирів, самогубців тощо): «*для отгнанія бєсов*» (с. Самари Рат.) [13, с. 28]. Зокрема, у тому ж с. Згорани (Любом.) вважали, що хоча осика погане дерево, у зруб хати необхідно вкласти шматок осики («*доску чи інше*») — «*щоб зле відганяло*». Водночас у с. Раків Ліс (К.-Каш.) твердять, що зруб хати колись обов'язково мав бути з «*восового дерева, щоб чортіки не лізли в хату*» [9, с. 61]. У с. Самари (Рат.), «*коли нечистий лякає, то перед хатнім порогом у землю забивають осиковий кілок — «нечистий не зайде*» [13, с. 28]. У с. Гута-Боровенська (К.-Каш.) огорожею з осикового дерева обгороджували ту частину «могилок» (кладовища), де хоронили людей, «*що померли не своєю смертю*», з цієї деревини виготовляли труни для самогубців: «*Колись, як повісився Андрій Приймак* (тутешній житель. — *Р. Р.*), *то труну для нього робили з осики*». Відповідно до іншого місцевого звичаю, «*осиковим кілком вбивали барана, який сказився*» [1, арк. 3].

Чи не найбільш небезпечними поліщуки вважали дерева, у які влучив грім («громобойка», «громовиця», «громове дерево», «громовеє дерево», «дерево, бите громом», «дерево, побите грозою»): сс. Річиця, Самари (Рат.); Сошично, Бузаки, Великий Обзір, Ворокомле, Видричі, Верхи, Волиця, Залісся, Оленине, Полиці, Качин, Хотешів (К.-Каш.); Ростань (Шац.); Угриничі (Любеш.); Серехів (Ман.); Вичівка, Іванчиці, Кухче, Кухітська Воля, Морочне, Нобель, Острівок Прикладники, Перекалля, Радове, Річиця, Соломир, Лотниця (Зар.), Озірці (Волод.) та ін. Таке дерево називали «грішним деревом» («*бо це грішна сосна*»: Видричі К.-Каш.), «чортовим деревом» (с. Кухче Зар.). Вважали, що його покарав Бог: «*Грім бив — Бог покарав дерево*» (с. Волиця К.-Каш.); «*Грім чорта бив, що під ним заховався*» (с. Кухче Зар.); «*Дерево, яке вдарила гроза, у стройку не брали, воно — закляте, під ним прятався злий дух і його била гроза*» (Самари Рат. [13, с. 34]); «*Дерево, громом почеплене, не брали на хату, бо Бог воює зі злим духом, на йому злий дух*

[2] Із 133-х будівель житлового призначення, обстежених нами на території Волинського Полісся (станом на 1998 рік), стіни 88-х складені виключно із соснового дерева, 24-х — із використанням осики, 12-х — вільхи, 3-х — з вільхи і осики, 5-х — з тополі, однієї — з липи, однієї — з смереки. У 119-ти випадках підвалини дубові, і лишень у 14-ти — соснові [9, с. 63].



Сосновий ліс

сидів і грім бив» (с. Ворокомле К.-Каш. [13, с. 35]); «*Грім б'є на дерево, а там може шо під кореньом сидит — хто його відає, шо там є*» (с. Грудки К.-Каш. [13, с. 35]). Такі дерева у лісі обходили, їх взагалі заборонялось зрізати: «*Громобойки не різали... ті дерева не можна взагалі різати, воно саме має пропасти*» (с. Волиця К.-Каш.). Здебільшого «громове дерево» остерігались вживати навіть на опалювальний матеріал (сс. Ростань Шац., Ворокомле, Полиці, Волиця К.-Каш., Угриничі Любеш., Нобель Зар.): «*Громове дерево в хату не брали, а стариє люди навіть не палили*» (с. Ростань Шац.); «*Бите грозою дерево — каліка; його Бог пакарав, його даже в піч не брали*» (с. Соломир Зар.); «*Дерево, бите громом, не брали, їм і в хаті не палили, бо случай якийсь буде*» (с. Щитинська Воля Рат. [13, с. 33]); «*Дерево, бите громом, ... даже опасалися на дрова брати*» (с. Нобель Зар.)[3]. Інколи ж респонденти твердять, що хоча «*дерево, бите громом, в хату не брали... таке дерево не брали на дрова даже*», проте, «*дехто каже, що його можна брати на хліва, бо більше грім* [в хліва] *не буде бити*» (с. Полиці К.-Каш). Подібну інформацію фіксуємо й у с. Степангород (Волод.). Тут в хату дерева, битого громом, не брали також, проте при будівництві клуні («клюни») застосування такої деревини вважалось обов'язковим: «*Хоча одного диля положено зробить з громобойки*». Водночас в окремих населених пунктах дотримуються думки, що «*дерево, бите громом, в будову беруть, бо в нього більше не буде бити грім*» (с. Нобне Любеш.). У с. Нигowиці (Зар.) стосовно «дерева, битого громом», фіксуємо подвійну думку: «*...Одні кажуть, що його в будову брали, бо як таке дерево дати, то не вдарить в хату грім; інші кажуть, що таке дерево не беруть, бо як дати в будову, то в неї буде бити грім*». У с. Піщане (К.-Каш.) побутував звичай, згідно з яким «*на подошву кладуть першого бруса битого громом*», мотивуючи тим, що «*в таку хату грім вже не вдарить*». Відповідно до інформації зі с. Самари (Рат.), «*Тріска громовиці, покладена під зруб, захистить будівлю від удару грому*» [13, с. 35]. У с. Острівок (Зар.) респонденти твердять, що дерево, бите грозою, в будову не брали, але «*таку деревину брали для знахарства: як корова не йшла до бика, то її били трісками з такого дерева* (найчастіше дубовими. — *Р. Р.*)». У цьому селі зазначають, що «*грім набільше б'є в дуб, бо в дубі найбільше магніту*». У с. Самари дослідники фіксують звичай, коли «*везуть свиню на базар, то кидають в ящик кусок дерева, битого громом*», мотивуючи це тим, «*щоб купець, як грім гримить, так скоро купив* [її]» [13, с. 35]. Зауважимо, що в деяких місцевостях Полісся вважали, що деревина з «громобойки» давала дзвінкий і голосний звук, тому «*з такого дуба, в який бив гром, робили калатала, які зачіпали худобі на шию — вони давали голосний звук*»[4]. До речі, населення Карпат «громовицю» використовувало для виготовлення музичних інструментів (трембіти [13, с. 36], скрипки[5]).

[3] Правда, місцями «громобойку» на опал вживати не заборонялось (сс. Гірки Любеш., Качин К.-Каш.).

[4] Зап. 8.08.2011 р. у с. Курчиця Новоград-Волинського р-ну Житомирської обл. від Сербин Івана Юрієвича, 1928 р. н.

[5] «Не брали громовик в будову, а брали на скрипки, бо громовик має більшу енергію» (Зап. 29.05.2007 р. у с. Гута Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. від Яремчука Юрія Дмитровича, 1928 р. н.). «Громовую смереку в будову не брали... Тріски з громовиці музиканти брали в скрипку, щоб дзвінка була» (Зап. 16.05.2011 р. у с. Витвиця (присілок Чорний Потік) Долинського р-ну Івано-Франківської обл. від Сабан Степана, 1933 р. н.). «Громовицю... брали на скрипку... явір, у який вдарив грім, має найліпший звук» (Зап. 17.05.2011 р. у с. Липа Долинського р-ну Івано-Франківської обл. від Чудик Левка Євгеновича, 1950 р. н.).

Не використовували у будівництві дерев, поламаних вітром («вітролом», «бурелом», «буроломка», «буревік») чи вивалених з коренем («виворот», «вивороть», «вивалка», «вивалене дерево» «дерево вивалене бурою»): сс. Ростань (Шац.), Сошично, Залісся, Волиця, Хотешів (К.-Каш.), Угриничі (Любеш.), Старий Чорторийськ (Ман.), Самари (Рат.), Вичівка, Морочне, Лотниця, Кухче, Кухітська Воля, Перекалля, Річиця (Зар.), Озірці (Волод.) та ін. Як правило вважали, що це зробила нечиста сила: «*Виворот — то їхала чортова свадьба і вивалила*» (с. Річиця Зар.); «*Як вивернув вітер бура — в стену не клали, бо його чорт вивалив*» (с. Ростань Шац.); «*Як бура виверне дерево з коренем, то на будову не брали...то чорт зробив*» (с. Старий Чорторийськ Ман.). Подібну мотивацію щодо заборони використання «вітролому» на теренах Західного Полісся фіксують й інші дослідники[6]. Коли б таку деревину використати у конструкції хати, то у ній не було б спокійного життя: «*Буровіка в стену не брали, бо в хаті буде крутить*» (с. Озірці Волод.). У лісі «виворот» старались обминати: «*Як виверне дерево, то коло нього не можна ходити, бо спина буде боліти*» (с. Кухче Зар.). Як правило, таку сосну теж не вживали на опал («*Як дерево вивалит, то то чорт вивалив, не можна брати даже на дрова*»: с. Волиця К.-Каш.), хоча у деяких селах твердять, що «*виворот не брали в будову, тільки могли брати на дрова*» (с. Сошично, Ворокомле К.-Каш., с. Кухітська Воля, Соломир Зар.)[7].

Уникали застосовувати для будови дерева з боковим відростком — «суком, що ріс вверх» («свічку», «чортову свічку», «дерево з свічкою», «дерево з пасинком», «пасинок»): сс. Сошично, Великий Обзір, Видричі, Ворокомле, Верхи, Бузаки (К.-Каш.), Нобне (Любеш.), Кухче, Кухітська Воля, Ниговиці, Перекалля, Річиця (Зар.), Озеро (Волод.). Хату, в конструкції якої був використаний «пасинок», теж мали б спіткати усякі негаразди: «*Дерево з боковим відростком — з свічкою не брали, бо на ту хату грім б'є*» (с. Бузаки К.-Каш.); «*Дерево з свічкою не брали, бо свічка до Бога йде*» (с. Видричі К.-Каш.); «*Дерево з свічкою в будову не положено брати*» (с. Ворокомле К.-Каш.); «*З свічкою* [дерева] *не брали строго-настрого*» (с. Верхи К.-Каш.)[8]. Здебільшого вважали, що «дерево з свічкою» взагалі «*не положено різати*», а у лісі «*його старались обходити*» (с. Озеро Волод.). У с. Верхи (К.-Каш.) твердять, що до нього взагалі не можна торкатись: «дерево з свічкою» (як і бите громом) у лісі «*мало саме пропасти*». У с. Річиця (Зар.) місцеве населення вірило, що «*коли у лісі пройдеш під таким деревом, то заблудишся*». Натомість у с. Соломир (Зар.) заборона стосовно використання «свічки» не була такою строгою: «*Дерево з відростком вверх — свічка. Свічку (сук) викидали, а стовбур клали в стену суком вверх або всередину* [хати]». Місцями наголошують, що у будову не брали як «дерево з відростком вверх — свічку (чортову свічку)», так і «дерево з відростком вниз» (с. Морочне, Річиця Зар.). У с. Ростань (Шац.) дерево з боковим відростком, що ріс уверх, називали «миґіль», униз — «фигіль». Тут вважали, що таке дерево «чорт погнув» і брати його у будову ні в якому разі не можна. Остерігались поліщуки й так званого «скріпучого дерева» (сс. Кухітська Воля, Соломир, Острівок Зар.): «*Йдеш по лісі, тихо — вітру нема, а воно — скрип-скрип*» (с. Острівок); «*Скрипуче дерево... воно скрипить, не допускає до себе... в лісі його обминали*» (с. Соломир). У с. Тур (Рат.) заборонялось використовувати у будівництві сосну, в якої гілки волочаться по землі, «*бо будуть в сім'ї вмирати*». Тут вважали: коли пісок, по якому мете гілку, підкинути в хату, то в оселю увійдуть «*болєзні, сварки, бійка*» [13, с. 45]. Не вживали у будівництві й «росоховату» («каракувату») сосну (сс. Осівці К.-Каш., Тур Рат.) [13, с. 40]. Коли б таке дерево взяти у будову, то «*діти будуть каліками... жінка буде двійнят родити, а їх важко ви-*

[6] «Вітролом ніхто ніколи не брав, бо її вивалив диявол, вона заклята — виворотень» (с. Самари Рат.); «Вивалене поламане — нечистий викрутив» (с. Грудки К.-Каш.); «Виворот — там злий дух сидит під деревом» (Ворокомле К.-Каш); «Виворот не брали на хату, не переступали [через нього], не брали з-під нього воду, бо там є лихий дух, чорт його вивалив» (Щитинська Воля Рат.); [З нього] «не строїли, бо зла душа зламала» (с. Видерта К.-Каш.); [Його] «покарав антихрист» (Осівці К.-Каш.); [Його] «звалила нечиста сила» (Тур. Рат.) [13, с. 37—38].

[7] В окремих випадках до «буреломки» взагалі не мали жодних застережень (сс. Гірки Любеш., Серехів Ман., Видричі, Бузаки К.-Каш., Річиця Рат., Прикладники Зар.).

[8] Хоча в окремих випадках до «пасинка» теж не було застережень: «Пасинок в будову брали — воно не є вредне дерево» (с. Гірки Любеш.).

годувати» (с. Тур Рат.); «*дерево з двома стовбурами не брали, бо воно фальшивеє — непотребне в хоромину*» (с. Видерта К.-Каш); «*дерево на два стрижня не брали, бо шкодить в хаті*» (с. Тур) [13, с. 40—41]. Хоча у с. Бузаки (К.-Каш.), «захлепу» — викорчуваний з коренем пеньок сосни із подвійним ядром («*пеньок з двох сосон, що росли з одного кореня*») вважали найкращим для виготовлення фундаментних підкладок — «штемпалів».

Окремі обрядодії, звичаєві приписи та заборони супроводжували також і сам процес заготівлі деревини. Наприклад, у с. Нобель (Зар.) при заготівлі будівельного матеріалу найпершим мали зрізати дерево, призначене для «подвал» (підвалин). Місцями до дерева, яке мали зрубати на будівельний матеріал, не можна було торкатись руками до того часу, поки не стукнути по ньому обухом сокири: «*Як мав брати на будову сосну, то підходив до сосни і стукав обухом, а не брав перше руками — щоб червак не їв*» (с. Осівці К.-Каш.), «*Як мав рубати дерево, то ішов у ліс і перше обушком сокири постукав до стовбура, і тільки після цього можна рукою торкатись до дерева, бо як так не зробити, то дерево робак буде бити*» (с. Ворокомле К.-Каш.). Причому в останньому селі зазначають, що «*це робили, як брали дерево на матеріал* [для будови], *а як на дрова, то обухом не стукали*». Місцями приділяли увагу й тому, з якого боку рубати дерево: «*Дерево на хату треба різати против сонця, як сонце йде —* [то] *не буде його їсти швед*» (с. Щетинська Воля Рат.) [13, с. 49]. У с. Столінські Смоляри (Любом.) коли у лісі зрізали дерево, то на пень обов'язково клали окраєць хліба чи хоча б його крихти, «*щоб воно відновилося* (виросло друге дерево. — *Р. Р.*)». У цьому ж селі зазначають, «*що так роблять, де б не зрізали дерево: в лісі чи в саду*»[9]. Подібний звичай фіксуємо й у с. Самари (Рат.): «*Як зрізали в саду дерево, то кладуть на пень скрайчик хліба і посипають сіллю, щоб ще виросло* [молоде дерево]».

Окремих приписів дотримувались при перевезенні деревини: «*Деревину везли тільки комльом вперед*» (Щетинська Воля Рат.) [13, с. 52]. Причому місцями при транспортуванні колод, зрубаних для підвалин, гадали на вибір місця для хати: «*Везли волами дубину: де віз поламався чи перевернувся, там строїли [хату], де впаде дерев'яка — там стройся*» (с. Самари Рат.) [13, с. 52].

Як уже зазначалось, основною породою, яку використовували для спорудження стін житла на Західному Поліссі у XIX — на поч. XX ст., була сосна — «хвоя», «хвоїна», «смолове дерево». Високі якісні показники цієї будівельної деревини місцевим жителям були відомі з давніх часів, оскільки житла складені з соснових колод превалювали у східнослов'янському будівництві Лісової зони (в тому числі й у регіоні Західного та Середнього Полісся: Брест, Давидгородок, Пінськ, Туров та ін. [11, с. 94, 96—97]) вже у давньоруський час (XII—XIII ст.) [11, с. 94—99, 129].

Вибираючи будівельну сосну, особливу увагу звертали на її фізико-механічні та технологічні властивості: міцність, довговічність, відпірність корозії, шкідникам. З особливою прискіпливістю поліські будівничі підбирали сосну для найбільш відповідальних елементів (підвалин, бальків, віконних та дверних коробок тощо). Кращі дерева брали також для виготовлення нижніх вінців зрубу (до вікон). Найкращою вважались сосна із щільною дрібношаровою і смолистою деревиною, вузькою заболонню і великим ядром, так звана «рудава (кондова)» сосна (місцеві назви: «стародерев», «стародеревец», «стара сосна», «стрежінне дерево», «стриженна сосна», «стрижінна сосна», «стрижінний ліс», «стрижениста сосна», «стрижньова сосна», «стрижньове дерево», «стрижениця», «стрижень», «лядо»). В будову старались не брати «м'яндову» сосну — екологічну відміну Сосни звичайної, із широкошаровою рихлою деревиною, широкою заболонню і малим ядром («оболоне дерево», «оболоніста сосна», «оболона сосна», «оболонь», «оболона», «оболоня», «воболоня», «болонь», «поросля», «порosляк», «морква», «біль», «малострижньова сосна»). Часто (сс. Сереховичі Стар., Сошично К.-Каш.), сосну із дрібношаровою смолистою деревиною називали «густе дерево», а з широкошаровою — «рідке дерево». Відповідно до спостережень поліщуків, «стрижньова сосна» була більш міцною, довговічною, стійкою до загнивання та шкідників: «*Стрежінне дерево лучше: дерево, де мало стрижня, поїдають шкі-*

[9] Зап. С. Ципишевим 13.07.2010 р. у с. Столінські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл. від Самойлик Ганни Миколаївни, 1931 р. н.

лі» (с. Іванчиці Зар.); «*Стара древесіна має багато стрижня — вона хароша, вона довго не псується*» (с. Радове Зар.); «*Будували з старого ліса, він не портиться*» (с. Нобель Зар.); «*Сосна-стрижінь — хороша, оборлонь — погана. Шклі не їдять стрижінь*» (с. Комори Зар.). Деревина стрижневого дерева була легшою ніж оболоного: «*Стрижінний ліс легший, кращий до будови за оболонь. Стрижень — деревина легша... оболонь — деревина важча*» (с. Соломир Зар.). Ознакою якісних показників соснового дерева була не тільки величина ядра, а й його колір. Так, хороше дерево стрижень мало світлий («білий, як оболонь»), погане — темніший («рудуватий»): с. Столінські Смоляри (Любом.). При виборі будівельної сосни до уваги брали також і напрямок вертикальних волокон стовбура. Слідкували, щоб їх напрям був строго вертикальний («прама», «права» сосна); «косу» сосну («крутий ліс»), вертикальні волокна якої були направлені «винтоподібно», для будівництва старались не брати: «*Як сосна косая, її не брали, бо її поведе і виверне вугли*» (с. Радове Зар.); «*Вибирали, щоб сосна була права і стріженна*» (с. Кухче Зар.); «*Крутий ліс не коловся*» (с. Качин К.-Каш.); «*В стену брали тільки праве дерево*» (с. Старий Чорторийськ Ман.).

Хоча інколи респонденти твердять, що «стрижень» і «оболона» могли рости поряд (сс. Угриничі, Гірки Любеш., с. Старий Чорторийськ Ман.), частіше одержуємо інформацію, відповідно до якої сосни із дрібношаровою деревиною та великим ядром полюбляли низовини (долини) чи оточені болотами малородючі піщані пагорби: «*Сосни, де багато стрижня, росли на низу, коло луга; таке дерево називали стрижньова сосна*» (с. Перекалля Зар.); «*Стрижньове дерево росло при болоті (були спеціальні місця, де така сосна росла); оболонь росла на високому місці*» (с. Річиця Зар); «*Рубають дерево на багні (при болоті), бо тут воно густе, на пісках дерево рідке, недобре для будови*» (с. Сереховичі Стар.); «*Стрижень росте на піщаній землі, в болотах*» (с. Комори Зар.); «*По горах росла сосна нестрежінная; там, де рівно, там росла сосна стрежінная*» (с. Малі Телковичі Волод.); «*Сосна при болоті стрижениста, на горбах — гірша — біль*» (с. Ростань Шац.); «*В пого́ні (в лісі там, де вода) росте сосна стрижінна, на буграх — оболона*» (с. Угриничі Любеш.); «*На порослях*[10] *сосна стрижньова росте*» (с. Кухче Зар.); «*Стрижень росте добре в болоті, в мохах (по низах) — сосна там густіша; на піску сосна погана — рідша*» (с. Волиця К.-Каш.); «*Стрижінна сосна росте біля води; в воді сосна погана*» (с. Ниговиці Зар.); «*Сосна добра в долинах, там густа сосна; на буграх росте оболонь*» (с. Видричі К.-Каш.); «*Стрижениста сосна росла на болоті*» (с. Качин К.-Каш.). Зрідка респонденти дотримуються дещо іншої думки: «*Стриженисте дерево росло по верху, на горбах, на возвишеностях, а поросля — при болотах*» (с. Згорани Любом.); «*Стріжиниста* [сосна] *— на горбах, оболониста — при низови*» (с. Столінські Смоляри Любом.); «*Де вище — росла сосна стриженна, в низу росла болонь (вона болоні мала більше)*» (Освіці К.-Каш.)[11].



«Росоховата» сосна

Хорошу стрижневу сосну досвідчені будівельники уміли вирізнити ще у лісі. У таких дерев кора була гладенькою («рівною») і мала світлий (білуватий) колір. Натомість стовбур оболонного дерева мав багато сучків та темну «порепану» кору (сс. Згорани Любом., Ростань Шац.): «*Коли кора білувата, сосна хороша — стрижінна; кора зеленкувата, сосна погана — оболона*» (с. Ворокомле К.-Каш.);

[10] Поросля — підвищене сухе місце на болоті.

[11] Хоча у зазначених випадках, швидше за все, респонденти теж мають на увазі підвищені місця серед боліт.



Дерево з «свічкою» («миґіль»)

«*Кора жовта — сосна стрижениста, кора чорна — оболона*» (Осівці К.-Каш.); «*У стрижньової сосни кора вузька і світла; на оболоністій сосні кора широка (на долоню) і темна*» (с. Старий Чорторийськ Ман.); «*Впізнавали по корі: кора мєлка і бєлувата — стрижень лучший; кора чорніша — більше оболоні*» (с. Річиця Рат.); «*У стрижня кора світла, в оболоні кора темна*» (с. Соломир Зар.); «*В стрижньової сосни світла, чиста кора; в оболоної сосни кора товста, чорна*» (с. Перекалля Зар.); «*Сосни були стрижень і оболонь... їх впізнавали по корі*» (с. Кухітська Воля Зар.); «*Стріженне дерево лучше, оболоне — погане. У стрижня вверху кора біла*» (с. Вичівка Зар.). При підборі сосни використовували також так звані методи простукування і запитування: «*Стукнеш* (обухом сокири. — *Р. Р.*) *по дереву више свого росту, — як дзвін, то добре — стрижінне дерево, як такий звук як блєха — то* [дерево] *погане*» (с. Серехів Ман.); «*Впізнавали, чи добре дерево — затісували кору і дивились* [який стрижень]» (с. Качин К.-Каш.); «*Щоб упізнати дерево... у лісі дерево підсікали топором і дивились, де багато стрижня*» (с. Річиця Зар.).

Непридатною для будівництва була сосна, яка росла на окраїнах лісу, біля полів тощо. Це так звана «крижовата сосна» («крежовата сосна», «крежовате дерево», «креж», «круш») — сосна із значним потовщенням пізньої зони річних шарів, зміщеною серцевиною і ексцентричним стовбуром (стовбур у неї був вигнутий): «*Крижовата сосна — покручена, на будову не йде*» (с. Ворокомле К.-Каш.). Її деревина мала червоне забарвлення, була крихкою, різко підвищеної твердості: «*Крежовата сосна, як стародерев — її сокира не бере... крежовате дерево ніякий шинґель (шкіль) не бере*» (с. Бузаки К.-Каш.). Хоча місцями зазначають, що з такого дерева, враховуючи його крихкість, не робили брусів та пластин («*З крежа вокна не робили, бо креж крутиться*» — с. Бузаки), натомість колоди такого дерева могли вкладати у зруб: «*При болоті з краю росла сосна-круш. Вона крепка, має багато смоли. Її не вколеш, але в стіну її цілу клали, бо вона дуже міцна*» (с. Столінські Смоляри Любом.). Сосну із внутрішніми вадами стовбура (гниллю, трухлятиною тощо), які виникли внаслідок пораження дерева під час росту грибами-паразитами, тут означували лексемами «осет» («оситувата сосна»): «*Оситувата сосна погана — гнила всередині*» (с. Нобне Любеш.); «*Оситовата сосна погана, з трухлявим стрижнем*» (с. Ниговиці Зар.); «*Осет — дерево гниле всередині, в стройку не йде*» (с. Бузаки К.-Каш.). Таке дерево впізнавали за «губою» (грибковими утвореннями на стовбурі — звідси його ще одна назва — «дерево-губа»): «*Сосна з губкою на стовбурі погана — це оситовата сосна; вона всередині дуже смолна... буде дупло... стрижень не тримається*» (с. Лотниця Зар.). З «дерева-губи» виготовляли вулики, а «губу» («гриб») використовували для розпалювання вогню (с. Гірки Любеш.). Ніколи поліщуки не зрізали дерев-насінників («маток»), які родили багато шишок — їх зберігали «на насіння»: «*Були сосни самці і самиці. Самиці родили шишки. Дерева, де росло багато шишок (матки), оставляли на семена*» (с. Нобель Зар.).

Щодо зрілості будівельної сосни, то для спорудження зрубу ніколи не використовували дерев, молодших 60-ти років, оскільки за такий короткий час будівельних розмірів міг досягнути тільки стовбур неякісного «оболоного» дерева, яке швидко росло. У деяких селах (Великий Обзір, Ворокомля, Осівці К.-Каш., Річиця, Соломир Зар. та ін.) для спорудження стін використовували вже 60—80-річні сосни. Натомість в інших населених пунктах мінімальним віком сосни, яку використовували на стіни,

вважали 70 (с. Ростань Шац., Лотниця, Комори Зар. та ін.) чи 80 (сс. Бузаки К.-Каш., Згорани Любом., Перекалля Зар., Малі Телковичі, Городище Волод.) років. Водночас дуже часто найкращими вважають сосни столітнього віку і старші («стародерев», «стародеревец», «старий ліс»): «*Саме добре на будову стародеревец — то, що прожило сто літ*» (с. Ростань Шац.); «*Сосну брали, щоб стара — до сто літ*» (с. Качин К.-Каш.); «*Брали старий ліс — сто років і більше*» (с. Сошично К.-Каш.); «*Рубали послє сто років*» (Річиця Рат.); «*Сосну брали — сто років і більше*» (с. Полиці К.-Каш.); «*В будову брали сосну від сто років — старе дерево*» (с. Кухче Зар.); «*Було так, що на будову брали сосни* [віком] *сто годів*» (с. Лотниця Зар.). Поряд з тим, у деяких населених пунктах старожили твердять, що вік «будівельної» сосни колись (при дідах) мав бути 120—150 років: «*На хату сосну тільки від сто п'ятдесят років колись діди різали*» (с. Столінські Смоляри Любом.); «*Дід розказував, що сосну на стіни, за царя, брали, щоб мала сто двадцять год*» (с. Серехів Ман.). Такий, на перший погляд, різнобій щодо віку будівельної сосни для виготовлення стіноматеріалів має логічне пояснення. Скажімо, 60—80-річні «стріженисті» стовбури були найбільш придатними для виготовлення колод діаметром 20—25 см чи брусів, завтовшки 16—18 см («*Сосну брали... від товщини стовбура найменше тридцять сантиметрів*»: с. Радове Зар.). Одначе на теренах Волинського Полісся (Любом., Шац., Рат., Старов., К.-Каш.) давні житла дуже часто споруджували із вузьких та високих пластин (10—12 х 25—35 см), а у житлах сер. XIX ст. зчаста фіксуємо пластини, висота яких сягає 40—50 см (їх одержували, проколюючи чи розпилюючи стовбур на дві і більше частин) [10, с. 527—529]. Власне для виготовлення такого матеріалу й використовували товсті смолисті стовбури 100—150-річних «стрижінних сосен». Водночас «дуже смільні двістарічні сосни» («стародеревні сосни») поліщуки використовували для нижнього вінця зрубу («подошви») та на фундаментні підкладки («штемпакли»): с. Бузаки, Грудки (К.-Каш.), Столінські Смоляри (Любом.), Ростань (Шац.), Гірки (Любеш.) та ін. Така «двохсотлітня стрижньова сосна» відзначалась великою міцністю: «*Вона смолиста, вона така муцна, як дуб*» (с. Старий Чорторийськ Ман.). Тут доречно зауважити, що для фундаментів дерево такого віку використовували вже у давньоруський час. Зокрема, при дендрохронологічному вивченні будівель Подолу в Києві виявлені «фундаментні підкладки», виготовлені з соснового дерева віком 201, 210—212, 112—180 років [12, с. 73—74, 77—78].

Досить широко у будівельній справі використовували дуб (*Дуб звичайний* (*Quereus robur L*). Деревина дуба дуже тверда, пружна, щільна і міцна. Вона досить важка, не жолобиться, легко колеться, стійка проти загнивання і домового грибка. Тому з нього, в основному, виготовляли нижній вінець зрубу (підвалини) та палі на фундамент. Зауважимо, що використання на нижній вінець зрубу (поряд із сосновим) дубового дерева у поліському регіоні (Брест, Туров) зафіксовано археологами вже у житлах XII—XIII ст. [11, с. 94, 97, 129].

Дуб — це ядрова порода, з вузькою заболонню світлого (біло-жовтого) кольору і великим ядром (від світло- до темнобурого кольору). Оскільки верхня оболонка (заболонь) швидко псувалась, у будівництві її не застосовували, а завжди відкидали. Дуб у будову, подібно як і сосну, старались брати з великим ядром і малою заболонню: «*Дуба брали стриженнішого*» (с. Річиця К.-Каш.); «*В дуба, як і у сосни, є оболонь і стрижень (сердечко), на хату брали — де більше сердечка*» (с. Полиці К.-Каш.); «*В доброго дуба великий стрижень і мала воболоня*» (с. Великий Обзір К.-Каш.); «*Як вибирали — дивились по стрижню*» (с. Ростань Шац.); «*Дуб кращий стрижінний*» (с. Ниговиці Зар.); «*Дуб вибирали такий, що мав багато стрижня*» (с. Річиця Зар.); «*Дуби були стрижень і оболонь... в будову брали стрижень*» (с. Кухітська Воля Зар.). Показником будівельних якостей дуба місцеві поліщуки вважали також щільність річних кілець: «*Хороший дуб впізнавали по літах: з рідкими літами дуб поганий, з густими — хороший*» (с. Гірки Любеш.). Важливим якісним критерієм був також колір деревини на зрізі. За цим показником розрізняли «красний» («червоний») і «синій» («білий») дуби: «*Був красний дуб і синій дуб; синій дуб лучше*» (с. Полиці К.-Каш.); «*Дуб червоний, такий под ольху, не міцний; синій дуб — міцний, синій дуб стоїть добре в воді*» (с. Старий Чорторийськ Ман.); «*Дуб білий лучший, ніж красний*»

(с. Пньовне К.-Каш.); «*Коли зрізав дуба, і він красний, червоний на зрізі — він поганий, дуб синій на зрізі — хороший (цей дуб важчий); красний дуб гірший стрижньової сосни*» (с. Угриничі Любеш.); «*Красний дуб слабий*» (с. Волиця К.-Каш.); «*Синюватий дуб добрий для будови, красноватий (жолтуватий) дуб для будови поганий*» (с. Комори Зар.); «*Дуб крепший — білий... дуб-ольха — червоний, він не крепкий*» (с. Соломир Зар.); «*Розрізняли два сорта дуба: білий дуб — твердіший, червоний дуб — м'якший*» (с. Ромейки Волод.). Деревина «синього» («білого») дуба була важчою, ніж у «красного»: «*Дуби були двох сортів: перший дуб тоне в воді — для будови він добрий, другий дуб плаває по воді — для будови він поганий*» (с. Іванчиці Зар.).

Дуб звичайний має багато екологічних, біологічних та кліматичних форм [2, с. 72]. Проте у зазначеному регіоні, як і в інших місцевостях Полісся [9, с. 59], здебільшого розрізняють «дуб простий» та «глухий дуб» (сс. Згорани, Столінські Смоляри Любом.; Ростань Шац.; Самари Рат.; Ворокомле, Полиці, Видричі, Верхи, Сошично, Великий Обзір, Пньовне К.-Каш.; Нобне, Угриничі, Гірки Любеш.; Старий Чорторийськ Ман.; Іванчиці, Кухче, Сенчиці, Соломир, Перекалля, Річиця, Радове, Острівок Зар.; Ромейки Волод.), які відповідають ранній (*f. praecox Czern*) та пізній (*f. turdiflora Czern*) відмінам *Дуба звичайного*. Пізній дуб на зиму не скидає листя і розпускається на два-чотири тижні пізніше від ранньої відміни: «*Глухий дуб над дорогою росте. Всю зиму на ньому сидить листя. Навесні молоде наростає і старе падає. Той дуб, що росте скраю лісу — найкрепший*» (с. Столінські Смоляри); «*Був глухий дуб — він зимував з листям*» (с. Ворокомле К.-Каш.), «*Глухий дуб на зиму не скидає листя*» (с. Гірки Любеш.), «*Глухий дуб... на ньому листя стоїть до Різдва*» (с. Сошично К.-Каш.), «*Глухий дуб довго стоїть, пізно розвивається*» (с. Великий Обзір К.-Каш.). У деяких селах вважають, що будівельні якості пізньої та ранньої відміни дуба нічим не відрізняються («*Глухий і простий дуб... нема різниці в крепкості, але глухий* [дуб] *пізніше розвивається*» (с. Радове Зар.), в інших — «глухому дубові» віддають перевагу («*Глухий дуб на зиму не скидає листя — він самий лучший*» — с. Полиці К.-Каш.; «*Глухий дуб... він твердий, добрий до будови; м'ягкий дуб боїться води, а глухий дуб води не боїться*»[12] — Соломир Зар.).

Дуби старались заготовляти в гущі лісу, оскільки тут вони виростали з високим і струнким стовбуром (були «гонкі» і «прамі»). Хоча деревина дубів, які росли у місцевостях з достатнім доступом сонячного проміння (у рідколіссі чи у полі — «польовий дуб») була твердішою та міцнішою («*Той дуб що росте на сонці моцніший, в лісі — слабший*» — с. Радове Зар.), стовбур таких дерев був невисокий, мав багато товстих гілляк і давав мало ділової деревини: «*Дуби брали в лісі... На полі дуб такий кучерявий, як каштан, в лісі дуб добрий, рівний*» (с. Кухче Зар.). У с. Столінські Смоляри (Любом.) респонденти твердять, що «*той дуб, що росте скраю лісу — найкрепший*».

За спостереженнями місцевих поліщуків на якісні показники дуба безпосередній вплив мала специфіка місцевості (морфологічні ознаки рельєфу, фізичний стан грунтів тощо). За твердженням респондентів старших вікових груп кращими якостями відзначались дуби, що росли на підвищеннях («грудках»), на глинистих грунтах та чорноземах. Натомість дуби, які виростали у місцях з надмірною вологістю — «в болоті», для будівельної справи були мало придатними: «*Дуб любить рости на глинистій землі*» (с. Комори Зар.); «*В болоті дуб слабший, на грудку — сильніший*» (с. Кухітська Воля Зар.); «*На верху дуб крепший, в болоті слабший*» (с. Верхи К.-Каш.); «Дуб добрий по низах, по лісках» (с. Кухче Зар.); «*Дуб, що росте в олешині* (там де вільха. — *Р. Р.*), *на воді — поганий; дуб що росте на верху — крепший*» (с. Нобне Любеш.); «*На глині дуб крепший — білий; на горі* (піщаному пагорбі. — *Р. Р.*) *— дуб-ольха, він червоний, він не крепкий*» (с. Соломир Зар.)[13].

Як і в інших місцевостях Полісся у будівництві використовували дуби починаючи із 60-річного віку (с. Ростань Шац.). В окремих населених пунктах (сс. Полиці К.-Каш., Радове Зар.) на підвалини ін-

[12] Пізня відміна дуба росте переважно у понижених місцях і заплавах, вона витримує затоплення [2, с. 72].

[13] В околицях багатьох сіл дубів не було. Наприклад, у с. Серехів (Ман.) це пояснюють тим, що «така земля». Водночас місцеві респонденти зазначають, що дуби з високими якісними показниками ростуть в околицях м. Маневичі та с. Колки (Ман.).

коли клали «морений дуб», який перед використанням протягом певного часу витримували у воді без доступу повітря: *«Дуб в воді чорніє, такий дуб робиться дуже твердий — не врубаєш»* (с. Радове Зар.). Незважаючи на широке використання у будівництві жител, місцеве населення вважало дуб «мертвим деревом», тому місцями заборонялося садити його у дворі поблизу хати (с. Полиці К.-Каш.).

Стосовно вільхи, тополі (осокора), а особливо осики, — у технологічному відношенні до цих дерев поліщуки мали доволі неоднозначне ставлення (*«осика викривлюється»*: с. Річиця Рат., *«вона оситувата* (з гниллю всередині. — *Р. Р.*)»: с. Ростань Шац., *«восика тріскає»*: с. Угриничі Любеш. тощо). У багатьох населених пунктах (сс. Великий Обзір, Ворокомле, Верхи К.-Каш.; Угриничі Любеш.; Ростань Шац.; Згорани, Столінські Смоляри Любом.; Вичівка, Перекалля, Комори, Соломир Зар. та ін.), за твердженням респондентів, у житлобудівництві використовували лише сосну (на стіни) і дуб (на підвалини). Тут дуже часто можна почути думку, що «ольху» (як і «осику») брали лише на «холодні» будівлі чи огорожу: *«Ольху та осику брали на хлівá»* (с. Ворокомле К.-Каш.); *«Ольху, осику в будову не брали, вони — тільки на забор»* (с. Угриничі Любеш.); *«Ольха і осика йшла на хліви»* (с. Полиці К.-Каш.); *«Ольху — в основному* [використовували] *на клуню на хлеви... на хату не брали»* (с. Ростань Шац.); *«Осика погане дерево»* (с. Згорани Любом.); *«Вільха в будову не йдьот»* (с. Грудки К.-Каш. [13, с. 32]); *«З ольшини будували тільки сараї»* (с. Вичівка Зар.); *«Вільху, осику в хату не давали... осику — на доски причілків* [даху], *а в зруб її не давали»* (с. Столінські Смоляри Любом.); *«Осики, ольхи в хату не брали»* (с. Перекалля Зар.); *«Тополя і вільха йшла на сіни і хліви»* (с. Сошично К.-Каш.); *«Хати будували з сосни... хлеви, клуні багатші будували також з сосни, бідніші — більше з ольхи, осики (осові)»* (с. Комори Зар.). *«Осину в стену хати не брали»* (с. Соломир Зар.).

Водночас респонденти старших вікових груп доволі часто зазначають, що крім сосни для стін хати використовували й інші породи: осику — «восику», «осове дерево» (сс. Сошично, Бузаки, Полиці, Качин, Грудки, Піщане К.-Каш.; Гірки, Велика Глуша Любеш.; Видраниця, Велимче, Гута, Забріддя, Поступель, Лучиці Рат.; Сереховичі, Стара Гута Стар.; Доротище Ков.; Радове, Морочне, Кухче Зар.), вільху — «ольху», «ольшину», «вільшину», «вольху», «вульху» (сс. Сошично, Залісся, Піщане, Полиці, Пньовне, Качин, Запруддя К.-Каш.; Кримно Стар.; Гірки Любеш.; Радове, Сенчиці, Морочне Зар.): *«Ольха і осика йшла на хліви,* [але] *колись були старі хати з ольшини»* (с. Полиці К.-Каш.); *«В селі є стара хата... більше сто років... вульхова»* (с. Качин К.-Каш.); *«Хати колись діди будували і з ольхи»* (с. Піщане К.-Каш.); *«З осики робили тільки корита, ночви, але були дуже старі хати з осикових плах»* (с. Гірки Любеш.); *«Хати в основном будували з сосни... але старі, будовані за царя, були і з ольхи, осики»* (с. Радове Зар.); *«Колись дехто на хату брав ольху»* (с. Сенчиці Зар.); *«Діди в будову брали і осину, і ольшину»* (с. Морочне Зар.); *«В основном хати будували з сосни... в селі є одна дуже стара хата... двісті лєт... осова»* (с. Кухче Зар.). У сс. Сереховичі (Стар.), Качин (К.-Каш.) найкращою вважалась тополева хата, *«бо тополя в сухому* (місці. — *Р. Р.*) *добре стоїть»*. Тут побутувала приказка: *«Оженився — сади тополю — буде синові хата»*. Правда, місцями (с. Сошично К.-Каш.) з тополі складали лише стіни сіней. В окремих населених пунктах (сс. Бузаки, Пньовне К.-Каш., Річиця Рат.) доволі часто для спорудження стін брали осокор («сокор», «сокора»).



Дерево з боковим відростком, що росте вниз («фиґіль»)

Зауважимо, що використання осикових колод для спорудження стін житла у південних районах Волин-

ської області (Локачівський р-н) засвідчують джерельні матеріали др. пол. XIX ст. (1885—1886 р.) [5, с. 330]. Це підтверджує й низка обстежених нами житлових будівель, що походять з кін. VIII—XIX ст. Як показує польовий матеріал, осику найчастіше застосовували при спорудженні зрубів житлових приміщень, а сіни, комору та інше будували виключно з сосни (сс. Видраниця, Велимче, Гута, Забріддя, Поступель, Лучиці Рат.; Грудки, Піщане, Сошично К.-Каш.; Велика Глуша Любеш.; Сереховичі Стар.; Доротище Ков. та ін.). Інколи з осикового дерева складали ще й «теплу комору» («пукліт»): сс. Здомишль, Гута (Рат.). Правда, у деяких давніших будівлях осика присутня в стінах усіх приміщень: хати сер. XIX ст. у с. Полиці; др. пол. XIX ст. у сс. Качин (К.-Каш.), Стара Гута (Стар.), кін. XVIII — пер. пол. XIX ст. та сер. XIX ст. у с. Гірки (Любеш.). Із соснового дерева у цих будівлях виготовлені лишень один-два нижні вінці. Зрідка траплялось, що сосновим було житлове приміщення, а сіни і комора — осиковими (хата кін. XIX ст. у с. Теклино К.-Каш.). Цю породу могли також використовувати на верхні вінці стін у господарських спорудах, зокрема у клунях (с. Видраниця Рат.). У деяких селах для стін житлового приміщення (сс. Кримно Стар.; Гірки Любеш.; Запруддя, Сошично, Полиці К.-Каш.), а інколи й «пукліта» (с. Гута Стар.) чи сіней (с. Раків Ліс, Видраниця К.-Каш) використовували вільху. Місцями зазначають, що для зрубу поряд із сосновим могли використовувати вільхове дерево, осику в будову не брали (с. Полиці К.-Каш.), місцями навпаки — «осове» дерево вживали, а з вільхи хат не робили: «*З ольхи будували хіба сараї, бо її їсть шкіль*» (с. Мутвиця Зар.), «*З ольхи хат не робили, бо ольха гірша*» (с. Поступель Рат.). У старших будівлях для спорудження стін жилової камери іноді одночасно застосовували й більше порід деревини. Наприклад, у хатах сер. XIX ст. у с. Раків Ліс та др. пол. XIX ст. у с. Запруддя (К.-Каш.): підвалини дубові, далі ішли вільхові вінці, після них — соснові, а на верх вкладали осикове дерево.

Використання осикового дерева при спорудженні стін давніх житлових будинків інколи пояснюють тим, що осика вважалась непромисловим, дешевим деревом, «*тому поміщик охоче відпускав її селянам*» (с. Датинь Рат.). Проте доволі часто респонденти старших вікових груп осикову (як і тополеву) хату вважають кращою від соснової: «*Восика така тверда, що як засохне, то сокира не бере*» (с. Заболоття Рат.); «*Восика — саме ліпше дерево* (для будови. — *Р. Р.*)» (с. Грудки К.- Каш. [13, с. 28]); «*Тополя як засохне в сухому місці, то в неї гвоздя не заб'єш*» (с. Качин К.-Каш.). Перевагою осикового дерева над сосновим (як і вільховим) вважалось й те, що його не пошкоджував короїд: «*Осику не їсть шашель*» (сс. Доротище Ков., Датинь Рат., Ростань Шац.*)*, «*Осину швіль не бере, вона як засохне, то крепша од сосни*» (с. Радове Зар.), «*Вольху їст шуль, а восику не їст*» (с. Качин К.-Каш.). До речі, з метою покращення будівельних якостей у деяких місцевостях Полісся перед застосуванням у будівництві «молоду ольху» витримували протягом двох-трьох місяців у воді: «*Ольху кидають на два місяці в воду, тоді її ніщо не бере*» (с. Радове Зар.); «*Ольхові доски кидали в воду на два-три місяці, вони робляться жовто-червоні — тоді вони дуже міцні, їх шкіль не б'є... трухля не бере*» (с. Соломир Зар.)[14]. Така властивість вільхового дерева має пояснення у дендрологічній науці. Дубильні речовини, які є у вільсі, в холодній воді не розчиняються. Виступаючи на поверхню деревини, вони утворюють з солями металів, розчинених у воді, сполуки, що сприяє утворенню на поверхні деревини захисного бар'єру і значному збільшенню її стійкості [3, с. 107].

Як бачимо, поліщуки добре орієнтувались у властивостях вільхи та осики. Вони знали, що осика добре зберігається лише у сухому місці, натомість вільха відзначалась значною вологостійкістю: «*Вільха в суші довго не буде, вільха добра в воді*» (с. Видричі К.-Каш.); «*Восове дерево добре на верх... восика боїться води... в воді вона трухне*» (с. Заболоття Рат.). Це підтверджують й дані дендрологічної науки: стійкість деревини осики в сухому середовищі практично наближається до стійкості дуба, натомість вона абсолютно не витримує вологого середовища. І навпаки, не відзначаючись значною стійкістю в сухому середовищі, вологостійкість вільхи є такою ж, як і в дуба [8, с. 301 (Табл. 58)]. Тому з осикового дерева завжди намагались виготовляти верхні вінці зруба, а з вільхового — нижні.

[14] Зап. автором 19.07.2010 р. у с. Радове Зарічненського р-ну Рівненської обл. від Вакуличи Олексія Фролича, 1930 р. н.; Зап. автором 6.08.2010 р. у с. Соломир Зарічненського р-ну Рівненської обл. від Полюховича Сергія Семеновича, 1931 р. н.

Власне тому із вільхи інколи складали тильну (північну) стіну житла: «*Хати з сосни... глуху стену часто робили з ольхи*» (с. Іванчиці Зар.).

Осику з хорошими будівельними якостями впізнавали за рівним стовбуром (без моху, губок та наростів), зеленою і гладкою корою (с. Верхи К.-Каш.). Тополю, осику, яка мала гнилі сучки, з дірами не брали (с. Ростань Шац.). Чиста й гладка кора зеленого кольору була також позитивною ознакою для вільхового дерева. Намагались не брати вільхові стовбури із «рудим стрижнем» (серцевиною), бо вони швидко трухлявіли (с. Гута Кам'янська К.-Каш.). При заготівлі цих порід слідкували, щоб дерева були не старшими 40—50 років, оскільки у стиглому віці (60 років) їх пошкоджує серцевинна гниль [9, с. 62] («*Ольшину, осину в стройку брали в п'ятдесят років*»: с. Соломир Зар.; «*Стару ольху не брали, бо її шашіль бере; ольху для будови беруть молоду*»: с. Радове Зар.). Це ж торкається й тополі, яку починали заготовляти вже від 30 років (с. Качин К.-Каш.).

У тих населених пунктах, в околицях яких ріс смерековий ліс, для стін житла використовували цю породу («ялове дерево», «йолку»): сс. Полиці, Піщане, Осівці, Хотешів (К.-Каш.), Старий Чорторийськ (Ман.), Вичівка (Зар.) та ін. Проте «йолку» за якісними показниками поліщуки вважали гіршою від сосни: «*Сосна краща йолки: сосна — смолове дерево, а йолка лопає*» (с. Вичівка).

Як і скрізь на Поліссі заготовляли дерево лише у зимові місяці (сс. Сошично, Ворокомле, Качин, Хотешів К.-Каш.; Серехів Ман.; Вичівка, Острівок, Ниговиці, Лотниця, Перекалля, Річиця, Радове, Кухче, Комори, Нобель, Соломир Зар. та ін.)[15]. Відповідно до спостережень поліщуків дерево «зимової рубки» було міцнішим, воно давго зберігалось у будові, його не пошкоджував короїд; «*Дерево на хату давали тільки зимне* (зрубане взимку. — *Р. Р.*), *бо його не так їсть ситар (робак). Зимою ліс змерзається*» (с. Столінські Смоляри Любом.); «*Щоб не було шашелю, різали в зимове время... щоб не різать вліті, навесні чи восени*» (с. Лотниця Зар.); «*Рубали тільки зимою, бо тоді воно не так портилось, а зрубане вліті портиться — бистро гниє*» (с. Перекалля Зар.); «*Різали взимі, як мороз (в январі), бо потім дерево їдять черваки*» (с. Річиця Зар.); «*Заготовляли зимою — тоді дерево моцніше; дерево зрубане вліті б'є швій*» (с. Кухче Зар.); «*Сосну рубали зимою, бо тоді шашіль не нападає*» (с. Острівок Зар.); «*Дерево, зрубане літом,неякісне, воно скоро портиться, шинґел б'є*» (с. Угриничі Любеш.); «*Його точить черпак*» (Сошично К.-Каш.); «*Літнє дерево їсть шпаль*» (с. Хотешів К.-Каш.)[16]. Зазвичай заготівлю починали у грудні, а завершували у кінці лютого — «до марта» (сс. Сереховичі Стар., Гірки, Угриничі Любеш., Старий Чорторийськ Ман., Річиця Рат., Великий Обзір К.-Каш., Перекалля, Радове Зар). У березні дерево вже не заготовляли, хоча місцями (с. Угриничі Любеш.) його не рубали вже «*при кінці лютого*». Часом твердять, що заготівлю можна починати вже «від жовтня» (с. Соломир Зар.) чи тоді, «як опадає лист» (с. Старий Чорторийськ Ман.). У с. Ниговиці (Зар.) зазначають, що «*починали* [рубку] *у листопаді, грудні,* [залежно] *від температури, коли ліс вже мертвий*». Місцями рубку проводили від вересня по березень («*дерево рубали від вересня до березня — таке дерево не їсть червак*»: с. Осівці К.-Каш.; «*різали з вересня по березень, в березні вже не різали, бо йде сік*»: с. Ростань (Шац.)). Інколи (с. Столінські Смоляри Любом.) рубати дерево починали лише після Різдва і рубали аж до квітня (тут твердять, що «*в марті рубали, бо ліс в марті ще не розмерзається*»). Проте навіть упродовж заготівельного періоду не в усі дні можна було заготовляти деревину: «*Дерево рубали в окремі місяці, але були такі дні, що на будову не можна рубати*» (с. Гірки Любеш.); «*Як зрубати дерево в певні дні, то* [його] *з'їст короїд*» (с. Старий Чорторийськ Ман.). Перш за все місцева традиція забороняла заготівлю у першій фазі місячного циклу: «*На молодих дньох дерева не різали*» (с. Сошично К.-Каш.); «*Дерево різали тільки за старих днів, на молоді дні взагалі не різали*» (с. Ворокомля К.-Каш.); «*Дерево різали на старих дньох, в молодих дньох не робили*» (с. Угриничі Любеш.); «*Різали зимою, тільки в старих дньох, щоб шпиль не бив. Старі дні — послєдня четверть* [мі-

[15] Зазвичай це стосується як сосни, так і дуба, вільхи, осики тощо. Хоча інколи зазначають, що «осину можна рубати в будь-який час» (с. Радове Зар.). А у с. Сошично (К.-Каш.) твердять, що «усе дерево заготовляли взимку», але «коли осику, вільху зрізати весною, то вона легша, ніж різана взимку».

[16] У с. Ниговиці (Зар.) зазначають, що рубали взимку, «бо тоді ліс мертвий», і разом з тим «тут болота, лісу вліті не вивезеш».

сячного циклу]» (с. Нобель Зар.). Ніколи деревину не заготовляли у неділю чи в празники. Повсюдно поганим для цієї мети вважали й понеділок. У с. Сошично (К.-Каш.) навіть «на старих дньох» деревину можна рубати лише у вівторок, середу, четвер та п'ятницю і у ніякому разі цього не можна було робити у суботу. Натомість у с. Нобель вважали, що починати заготівлю деревини найкраще «на старих дньох» у суботу.

Таким чином, викладений матеріал дає можливість констатувати, що на Західному Поліссі була цілісна система критеріїв, відповідно до яких проходив вибір та заготівля будівельної деревини. Перш за все поліщуки звертали увагу на її ритуально-обрядову «чистоту» (не використовували дерев, «покараних Богом» чи «позначених нечистою силою» — всохлих, з природними аномаліями, битих громом, вивалених бурею тощо). Водночас придатність для будівельної справи визначалась якісними показниками певних порід та екологічних відмін. Процес підбору проходив за допомогою цілого комплексу класифікаторів, які включали як зовнішні ознаки дерева (специфіку стовбура, крони, розташування сучків), так і його внутрішню структуру (величину ядра, щільність річних кілець, колір деревини). Не останнє місце у цьому процесі відігравала також регламентація часових рамок заготівлі.

1. Архів МНАП у Львові. — ЗВ-65. — 7 арк.
2. *Бородович Т.* Атлас дерев та кущів заходу України / Т. Бородович, М. Бородович. — Львів : Вища школа, 1973. — 239 с.
3. *Вакулюк П.Г.* Оповіді про дерева / П.Г. Вакулюк. — К. : Урожай, 1991. — 296 с. : іл.
4. *Данилюк А.* Народна архітектура Волинського Полісся / Архип Данилюк. — Рівне : Волинські обереги, 2002. — 86 с. : іл.
5. *Зеленинъ Д.К.* Описаніе рукописей ученаго архива Иператорскаго русскаго географическаго общества / Д.К. Зеленинъ. — Петроградъ : Типографія А.В. Орлова, 1914. — Вып. I. — 484 с. + III—X [предисловие].
6. *Лавриненко Д.Д.* Типы леса Украинской ССР / Д.Д. Лавриненко. — Ленинград, 1954. — 220 с.
7. *Маринич О.М.* Українське Полісся / О.М. Маринич. — К., 1962. — 158 с.
8. *Перелыгин Л.М.* Древесиноведение / Перелыгин Л.М. — М. : Советская наука, 1957. — 360 с.
9. *Радович Р.* Підбір та заготівля будівельної деревини на Правобережному Поліссі / Роман Радович // Народознавчі зошити. — 1998. — № 1. — С. 54—65.
10. *Радович Р.* Специфіка обробки стіноматеріалів та динаміка розвитку конструкції кутових врубок у житлово-господарському будівництві Полісся / Роман Радович // Народознавчі зошити. — 2007. — № 5—6. — С. 522—539.
11. *Раппопорт П.А.* Древнерусское жилище / П.А. Раппопорт // Археология СССР: Свод археологических источников. — Ленинград : Наука, 1975. — Вып. Е1-32. — 177 с.
12. *Сагайдак М.А.* Давньокиївський Поділ: проблеми топографії, стратиграфії, хронології / М.А. Сагайдак. — К. : Наукова думка, 1991. — 168 с.
13. *Сілецький Р.* Традиційна будівельна обрядовість українців / Роман Сілецький. — Львів : Міністерство освіти і науки молоді та спорту України. Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2011. — 425 с.
14. *Титов В.С.* Природа Полесья / В.С. Титов, А.С. Шляхтовский // Полесье. Материальная культура / АН УССР. Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф. Рыльского Львов. отделение ; АН БССР ; Институт искусствоведения, этнографии и фольклора. — К. : Наукова думка, 1988. — С. 40—48.

Roman Radovych

ON SPECIFICITY OF CHOICE AND PREPARATION OF CONSTRUCTIVE WOOD IN WESTERN POLISIA

In the article grounded upon field ethnographic materials and published sources has been presented analysis in the process of choice and preparation of constructive wood, a practice spread in Western Polisia. In the study have been considered some constructive species, their technological properties, criteria of qualitative setting etc. Especial place has been occupied by a complex of customs, beliefs and superstitions accompanying the processes of choice and preparation as for this constructive material.

Keywords: Western Polisia, constructive wood, pine-tree, oak, adler, aspen

Роман Радовыч

СПЕЦИФИКА ВЫБОРА И ЗАГОТОВКИ СТРОИТЕЛЬНОЙ ДРЕВЕСИНЫ НА ЗАПАДНОМ ПОЛЕСЬЕ

На основании полевых этнографических материалов и опубликованных источников осуществлено анализ процесса подбора и заготовки строительной древесины на Западном Полесье. Рассмотрено основные строительные породы, их технологические свойства, критерии установления качества и др. Особое место занимает комплекс обычаев, поверий и забобонов, которые сопровождали процес подбора и заготовки этого строительного материала.

Ключевые слова: Западное Полесье, строительная древесина, кондовая сосна, мяндовая сосна, дуб, ольха, осина.



Володимир ДЯКІВ

НАРОДНА РЕЛІГІЙНІСТЬ УКРАЇНЦІВ В УМОВАХ БІЛЬШОВИЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ 1920-х років

Досліджено особливі форми народної релігійності українців (паломництва, хресні ходи, обіди, встановлення хрестів та ін.), які виникали та функціонували на ґрунті і під впливом кризових суспільно-історичних умов 1920-х років у підрадянській Україні. Доведено традиційну основу та виявлено новаційні складові, специфіку цих практик і пов'язаних з ними вірувань, уявлень та фольклору, що були одними з найяскравіших проявів народної релігійності й антирежимних настроїв того часу.

Ключові слова: народна релігійність, чудо, паломництво, сюжет, побутування.

Особливості відображення народної релігійності, специфіка її форм в етнокультурній традиції — актуальна наукова проблема в етнології. Про це свідчать хоча б дискусії, які розгорнули на сторінках сучасних наукових видань російські та інші закордонні колеги з приводу базового науково-теоретичного термінологічного апарату стосовно цієї теми, а також інших дотичних питань [78; 100; 76][1]. Фольклорний її аспект, що стосується традиції українців в умовах більшовицької окупації 1920-х років, досліджено в окремій праці «Фольклор чудес» у підрадянській Україні 1920-х рр.» (Львів, 2008) та низці фольклорно-етнографічних статей автора цієї роботи. Тому тут розглянемо зазначену проблему головно з історико-етнологічного погляду. Зокрема розширимо відомості стосовно географії чудес у 1920-х роках, зосередимо увагу на збагаченні діапазону сюжетів чудес, на нових формах самодіяльної організації різних релігійних позацерковних практик (паломництва, хресні ходи, обіди, хрещення, шлюби, сповіді, встановлення хрестів та ін.), на питаннях стосовно історії Церкви тощо. Властиво, ставимо за мету розглянути специфічні форми народної релігійності українців у кризових суспільно-історичних умовах 1920-х років на теренах підрадянської України, тобто в той час, коли відбувалась і завершувалась окупація російським комуно-більшовицьким режимом частини українських земель, підкорення українського народу жорстокими нелюдськими методами: розстрілами, арештами, продподатками, боротьбою проти релігії і Церкви; шаленим військовим, економічним, політичним, ідеологічним тиском стосовно місцевого інакомислячого населення. В цих нечувано складних трагічних умовах, коли відбувалось викорінення традиційних морально-релігійних устоїв місцевого населення з метою його остаточного поневолення і утвердження атеїстичної російської комуно-більшовицької влади, отже, певні форми народної релігійності мали б знайти особливий розвиток, зокрема у середовищі переслідуваного корінного суспільства. До таких висновків ми прийшли вже у своїх згадуваних працях. До того ж, підтвердження такої думки прочитується і в певних роботах попередників, що прямо чи дотично торкаються окремих питань народної релігійності в етнокультурній традиції українців, у тому числі і стосовно релігійних ру-

[1] На вітчизняну наукову літературу, яка прямо чи дотично стосується зазначеної проблематики проявів народної релігійності в етнокультурній традиції, покликаємось далі при розгляді конкретних питань.

хів та пов'язаної з ними духовної творчості, «фольклору чудес» тощо: М. Грушевського [34, с. 5], І. Франка [94], С. Єфремова [46, с. 402], Олени Пчілки [77], Н. Дмитрука [38; 40], В. Кравченка [63; 64], С. Шевченка [99], С. Якимовича [103], Юрія Горліс-Горського [32], Р. Кирчіва [60], В. Рожка [82] та інших. На невідкладну потребу етнологічного дослідження релігійного руху і пов'язаної з ним духовної творчості українців в умовах більшовицької окупації 20-х років XX ст. вказував проф. Р. Кирчів [60, с. 6]. Отже, тут — головно етнологічний аспект розгляду цієї наукової проблеми.

Складні суспільно-політичні обставини комуно-більшовицького «раю», атмосфера загального психологічного суспільного напруження послужили сприятливим ґрунтом для творення і поширення особливих форм народної релігійності в українському середовищі 1920-х років. Найяскравіший вияв вони отримали в релігійних рухах та пов'язаній з ними духовній творчості. Водночас вони, ці форми народної релігійності того часу успадкували чимало традиційних рис.

Як показують дослідження, найбільша хвиля розвитку та поширення народного релігійного руху українців в умовах більшовицької окупації 20-х років XX ст. припадає на 1923 рік. Так, очевидець тих подій український письменник Юрій Горліс-Горський (справжнє прізвище — Городянин-Лісовський, 1900—1945 рр. ж.) у своїх спогадах «У ворожому таборі» згадує: «1923 рік зустріла Україна під знаком небувалого підйому релігійних почувань у селянських масах. Обдерте «продовольчими загонами», подесятковане кулями чекістів і голодом, ображене в своїх релігійних чуттях село — потягнулося душею до Вищих Сил за порятунком. У ті часи творилися речі направду незрозумілі. Згадати хоча би такий факт:

Бронзова копула однієї з київських церков, що від часу потемніла вже, — одного ранку засяла новою позолотою. Будова церкви та її положення у місті — виключали можливість потайного відчищення чи позолочення уночі. До церкви стали сходитися й з'їжджатися тисячі народу. ГПУ стало розганяти богомольців. Державна комісія фахівців оглянула копулу і об'явила у пресі, що зміна кольору наступила унаслідок атмосферичних впливів.

Не було повіту, де б не відновлялися старовинні образи, або не творилися інші випадки, що стягали до себе маси богомольців» [32, с. 94].

Ця «епідемія», за характеристикою іншого очевидця, українського дослідника-етнографа Никанора Дмитрука [38, с. 50], охопила в основному Правобережну Україну. Початок руху пов'язують з чутками про оновлення ікон (наприклад: «А одна ґрупа одвідувачів зайшла до одного селянина на ніч. То в хаті було темно, а це раптом там, де ікони, з'явився туман, а далі все ясніш і ясніш, а це вже стало цілком ясно — обновилась ікона та так і сяє» [3, арк. 46; 4, арк. 85], хрестів, церковних куполів (як-от: «Там є церква, то дві бані на ній обновилися, а третя ні — так і залишилася старою — темною»[2]...) тощо.

Цей рух був поширений і за межами Правобережжя, і навіть підрадянської України. Прояви його спостерігалися особливо у 1920-х роках, а також і раніше. Скажімо, сучасний історик Володимир Рожко наводить інформацію зі «Справочной книги о приходах и монастырях Волынской епархии» Є.В. Переверзєва (Житомир, 1914)[3] про особливо шановану серед місцевих мешканців ікону Богородиці у мурованому храмі Святої Трійці села Тростянець (1648) Ківерцівського району. Час і місце публікації Є. Переверзєва, а також інша супровідна інформація цього автора та В. Рожка вказують, що уже з часів перед Першою світовою війною ця ікона була знаною на Волині, відомими були її оновлення[4] і широко побутували розповіді про них. До неї ходили прочани[5], серед яких багато зцілилось. З усього видно, що під час таких прощ побутували й розповіді про ці зцілення, виконувалися відповідні молитви, релігійні пісні, пристосована до цих подій народна духовна творчість.

Такі події і в ті ж часи спостерігалися і в інших місцевостях Волині і Полісся. Так, уже згадуваний В. Рожко зазначав про зцілення у верхньому храмі на Божій Горі[6], вказував на наявність біля названої

[2] 18 жовтня 1923 р., с. Синьгурі, Троянов[ської] в[олості], Жит[омирського] пов[іту], від Трохима Марцинюка, який переказав дружині В. Кравченка, а вже вона йому див.: [3, арк. 46; 4, арк. 85].

[3] Цю працю нам, на жаль, не вдалось відшукати, тому послуговуємося відомостями з дослідження В. Рожка [82, с. 187].

[4] Зокрема 1889 року, а також — ще раніше, а потім — у 1998 році. — *В. Д.*

[5] В основному, очевидно, з навколишніх місцевостей, переважно на відпуст — 27 вересня. — *В. Д.*

[6] Десь у кінці XIX — на початку XX ст. хворої дівчини з міста Колок, яка залишила перед іконою милиці; перед Першою світовою війною дівчини з Москви; а також цілий

давньої ікони низки підвісок з металу та воску зі зображеннями серця, рук, ніг (найімовірніше, зцілених частин тіла) [82, с. 187, 188]. В цей же час (у кінці XIX — на початку XX ст.) у дні відпустів 27 вересня та 14 жовтня приходило багато прочан з довколишніх сіл і до досить великого давнього образу Розп'яття Христа з атрибутами на нім страстей Господніх у селі Обеніжи Ковельського повіту [82, с. 72]. Традиційними та масовими були прощі і до чудотворних образів Спасителя і Божої Матері у місті Пинську, куди, за словами В. Рожка, впродовж століть приходили тисячі прочан [82, с. 151, 152].

Дослідник наводить цілу низку таких і подібних фактів та пов'язаних з ними подій, з яких зрозуміло, що релігійні рухи продовжувались і пізніше в різних місцевостях, були масовими. Приміром, коли після Першої світової війни повертали ікону Богородиці з Києва у храм села Піддубці (тоді — Луцький повіт), то зі «станції Ківерці до храму йшла процесія з кількох тисяч вірних з різних сіл, що вийшли зустріти свою Покровительку і Заступницю» [82, с. 44]. До чудотворного образу св. Миколая[7], який зберігався в помонастирському храмі Святої Трійці у селі Вербка Ковельського повіту, впродовж століть ходили за допомогою тисячі вірян, особливо з 1924 року[8] у відпустові дні[9], найбільше прочан приходило з довколишніх місцевостей: Полісся, околиць Камінь-Каширського, Ратна, Маневич. Про ці події 1920-х років згадує очевидець отець Ананій Теодорович у своїх спогадах «Вербківський чудотворний образ св. Миколая»: «Вже зрання напередодні свята валки людей напливали до села і розташовувались по хатах, стодолах і в двох величезних бараках на острівці біля церкви, спеціально збудованих для богомольців» [66; 82, с. 65].

Отже, ці відомості показують масовість паломницьких походів, що відбувались особливо на християнські свята, в тому числі зокрема на храмові. На відпустових місцях тутешні мешканці заздалегідь готувались до прийому прочан, спеціально будували для них «величезні бараки», а також приймали у себе «по хатах» і «стодолах».

В ході цих паломництв прочани переважно молились, виконували церковні, а то й складали духовні релігійні пісні, вірші, обмінювались розповідями, в тому числі й легендами та переказами, пов'язаними з такими іконами, як, приміром, з образом Богородиці, який знаходився в селі Раймісті Луцького повіту[10]: ще наприкінці XIX ст. «цей образ з'явився в лісі на кленовому дереві. Багато хто хотів зняти його з дерева, а святиня піднімалась вище. Лише вдалося це донькам місцевого українського шляхтича Гримала, який побудував на цьому місці каплички, а наступний власник села Шанцебах побудував храм, і було перенесено ікону до нової святині. Кленове дерево (про нього в обрядах та віруваннях слов'ян див.: [7, с. 124—125, 619] та ін.), на якому з'явився образ, росло біля церкви ще перед Першою світовою війною. Його не валила буря»; про сліпу дівчинку з сусіднього села Тристеня, яку носили хрестити і вона прозріла перед цією іконою, але через невдячний вчинок матері знову осліпла (зафіксував від місцевих мешканців В. Рожко) [82, с. 44, 46] та ін.

Таких відомостей (про з'яви ікон, в тому числі і на деревах, у лісі, пов'язані з ними інші чудесні події) маємо особливо на теренах підрадянської України, зокрема Правобережжя, Східного Поділля у 1920-х роках, головно у їх першій половині. Таким чином, запис за гарячими слідами очевидно сучасника і свідка тих подій (релігійних рухів 1920-х років) відомого українського етнографа Василя Кравченка від місцевих інформаторів у місті Коростишеві інформує, що «в серпні 1923 р. з'явилась поновлена ікона в лісі, вона блищала як сонце. На неї не можна було дивитись, — казали селяни. Але коли до неї вони наблизились, то вона зникла» [2, арк. 107]. А з фіксації 6 січня 1924 р. місцевого збирача М. Борейка від тутешнього інформатора Антона Баюрського («бідняцького походження») довідуємося: «А йшли романівські люди, то по дорозі їм показалася на небі ікона Божої Матери. Вони стали на коліна і поклонилися їй. Але слідом за ними йшла друга група людей, то ці вже не бачили цеї ікони» [2, арк. 71].

ряд інших зцілень після повторного оновлення у 1998 році, коли там само оновилось ще чотири ікони. — *В. Д.*

[7] Є відомості, що його торкався пензель Тараса Шевченка — оскільки фарба стерлася, то художник домальовував руки св. Миколаєві [82, с. 64, 65].

[8] Коли було відремонтовано храм. — *В. Д.*

[9] 22 травня на св. Миколая, на Трійцю і 27 вересня на Воздвиження Чесного Хреста. — *В. Д.*

[10] Зберігався цей образ в храмі Воздвиженя Чесного Хреста, приписаному до парафіяльного храму села Доросині. — *В. Д.*

Наведені та ціла низка інших записів за гарячими слідами подій 1920-х років засвідчують про проведення паломницьких, в тому числі й піших походів, які відбувались групами (очевидно групувалися за селами); в нашому випадку, на основі супровідних матеріалів маємо підстави вважати, що до калинівського хреста, з довколишніх населених пунктів[11]. По дорозі відбувались масові візії (як-от: групі жителів Романівки об'явилася ікона Богородиці), які викликали у вірян традиційне сприйняття («Вони стали на коліна і поклонилися»). Тут прочитується й думка про те, що про ці події очевидці активно розповідали іншим людям (зустрічним по дорозі, знайомим), вони привертали до себе велику увагу і зацікавлення, бо, зрештою, як виявилось у наведеному випадку з розпитувань в «другої групи людей», яка йшла «слідом» за романівськими, то вони «вже не бачили» цього чуда.

Такі розповіді про з'яви ікон на деревах, у лісах мають давню традицію, їх простежуємо від найдавніших пам'яток і до сьогодення включно не лише у народних віруваннях та традиційній обрядовості українців, а й інших слов'янських народів: білорусів, росіян, чехів, болгар, сербів, македонців, словенців тощо. Вони, вочевидь, пов'язані з культом священних дерев, гаїв [6]. У подіях, розповідях та етнографічно-фольклорному матеріалі стосовно специфічних проявів народної релігійності в підрадянському українському суспільстві 1920-х років такі та інші давні вірування й уявлення знаходять своє виразне відображення. Це доводять уже наведені матеріали про з'яви Богородиці та ікони на клені чи іншому дереві (в лісі тощо), а й низка інших, зокрема, приміром, легенда «Про Мамврійський дуб»: «А на тому місці, де зрізали цього Христа (калинівський хрест. — *В.Д.*), на пеньку на тому то дуб росте, то вже він виріс так на зріст чоловіка. І на йому дьві гиляці, наподобіє Расп'ятія. Кажуть, що це буде рости Мамврійський дуб. Он-як.

Вчора їхали люди, то казали — нема дуба коло того хреста» [2, арк. 84].

До того ж, тут уже в самій назві простежуємо також відлуння апокрифічної традиції про «Мамврійський дуб»[12]. Генетичний зв'язок з апокрифами помітний і в інших розповідях того часу (1920-х років) про надзвичайні події, зокрема про нашестя жаб: «Оповідали про те, що по шосі межи Проскуровом та Волочиськом йшли жаби, мілійони жаб. Йшли вони рядками, як солдати» (11 серпня 1926 р. П. А.) [3, арк. 175].

Порівняємо цей останній сюжет з відповідним фрагментом апокрифа «Сказання про Мойсея, як він народився, в який час і як жив, і як жидів вивів з Єгипта і був їм воєводою сорок літ», який опублікував Іван Франко у 1896 році з «Рукопису попа Стефана Теслевцьового»: «... пішов Мойсей до Фараона царя, аби пустив Жидів. Знову Фараон цар збрехав Богові небесному, не пустив людей. Там Мойсей помолився Богу і підніс вгору палицю свою. І напустив на Єгиптян Бог небесний тьму великую і страшную і не виділи сонця ані світла. Знову стали води кров'ю гарячою і вимерли риби в ріках ...**напустив на них жаби безчисленні**... землю їхню всюди жабами. **Повно було жаб** в їхніх склепах і в напоях: коли що пили, то все жаби випивали й там росли в черевах їхніх і кричали в них і гнили їхні черева, і так помирали Єгиптяни лютою смертю. І говорив їм Мойсей: «Де є могутні боги ваші єгипетські? Чому вам не поможуть?». Став цар Фараон просити Мойсея, аби то відвернув від них тоту біду, обіцяючи пустити Жидів усіх. І помолився Мойсей Господу Богу, і зараз утамувався гнів Божий»[13].

Зіставляючи наведені апокрифічні відомості із відповідним сюжетом 1920-х років та враховуючи реальний подієвий контекст того часу, простежуємо у цьому сюжеті наявність і специфічне відображення в окупованому совєтським режимом українському суспільстві уявлення про нашестя жаб як знак не лише присутності Господа, а й вияв Його «гніву» і

[11] Романівка і Романів — містечко і залізнична станція в 10 кілометрах від с. Михайлівки в бік, протилежний від села Калинівки (тепер — смт. Калинівського району Вінницької області) (див.: [2, арк. 71]).

[12] Слово про святу Трійцю, як Авраамові Бог показався на дорозі коло дуба Маврийського // Д. Рукопис попа Ст. Теслевцьового, к. 202—205 [8, с. 330]; Епістолія про неділю // А. Рукопис о. Теодора з Дубівця с. 169—176 [9, с. 50]; Слово на всю неділю. Ця епістолія і послання Боже до Єрусалима синам людським. Господи благослови прочитати // В. Рукопис Георгія Білявського з XVIII в. стор. 529—539 [9, с. 57].

[13] Сказання про Мойсея, як він народився, в який час і як жив, і як жидів вивів з Єгипта і був їм воєводою сорок літ // Б. Рукопис попа Стефана Теслевцьового, карти 283, 284, 286—289, 292 [8, с. 250].

засіб неминучого покарання земним модерним «фараонам»-загарбникам (тут: російській комуно-більшовицькій владі) за поневолення сусіднього віруючого народу (українського).

Такі розповіді про надзвичайні події були особливо поширені у 1920-х роках, коли, наприклад, оповідали й «про те, що в Іванківському лісі недалеко Сатанова та кордону щос гуде під землею, виходять з землі якісь гази, пари»; «про мишей, котрих було таки сила, оповідалося, що вони всі переплели через Дністро в Румунію» (11 серпня 1926 р. П. А.) [3, арк. 175] тощо.

В процесі побутування багато з таких розповідей часто набували характеру фольклорних творів, з модернізованими відповідно до реалій дійсності персонажами («солдати», «іструхтор», «політрук», «притсідатиль»...), певними елементами і деталями: наприклад, топонімічними («**Іванківський** ліс недалеко **Сатанова** та кордону», «**Проскуров**», «**Волочиськ**», «**Дністро**», «**Румунія**») та іншими («**шосе**», «йшли вони (жаби. — *В. Д.*) рядками, як **солдати**», «якісь **гази**, **пари**», «**гра в карти**», «**лямпа**»...), фольклоризувалися. Яскравим прикладом такої фольклоризації є і запис М. Борейка 3 січня 1924 р. на Правобережжі від місцевого інформатора Зотька Г. про об'явлення ікони Богородиці: «То в Рожищах грали три чоловіка в карти собі; їден, як то вони, іструхтор, і політрук, і притсідатиль. Як вони грали в ці карти, то на сьціні їм в'явилась ікона «Матір Божа». То вони зараз як глянули, то полякалися, і за Неї — та на гору викинули. Вдруг — Вона знов на сьціні. То вони знов на Неї та на гору. То вони знов Її як на гору викинули, погасили лямпу і полягали спати, то Вона знов їм на сьціні повночі засіяла. Це вже третій раз. То вони стали Богу молитися, і взяли ту ікону, поставали перед нею на коліна — і цілу ніч Богу молилися до неї, і як розвиднилось, то взяли її і несли до Христа на поклонєніє» [2, арк. 82].

Властиво, з'яви Богородиці (чи ікони з Її зображенням) вірянам (або грішникам) мають давню традицію, яка продовжується й досі, як в українців, так і в багатьох інших народів світу [75, с. 65; 6; 33; 102, с. 25—26].

Отже, як показують наведені та ціла низка інших досліджень, уже з кінця XIX — початку XX ст. в народному середовищі відбувались паломницькі походи до чудотворних місць у різних місцевостях України, переважно до ікон — уже оновлених або тих, які починали оновлятись. У зв'язку з цим відроджувався в активному побутуванні, а то й складався і пов'язаний з цими чудотворними місцями фольклор (головно легенди і перекази), поширювалися трактування цих подій, в яких відображались в основному традиційні уявлення та вірування українців про певні події чи явища, відповідно пристосовані у своєму відображенні до реалій тогочасної дійсності, як, наприклад, «оновлення ікон — то на голод»[14], — вважали напередодні та в часі голодомору 1921—1923 років тощо.

Особливого ж загострення у своєму функціонуванні цей рух і специфічне відображення інших форм народної релігійності набули з приходом окупаційних більшовицьких військ, зокрема під впливом їхніх безбожницьких акцій. Так, приміром, В. Рожко при розгляді оновлених образів Західної Волині і Полісся 1920—1940-х рр. наводить етимологію народної назви ікони св. Миколая Чудотворця («**Поранений**») з містечка Клевань. Автор зокрема зазначає, що таку назву в народі ікона отримала після подій 1919 року в умовах окупації містечка більшовицькими військами. Ця ікона, виконана на металевій дошці фарбами, завдовжки 106,65 см і шириною 71,1 см, в рамочці, була залишена невідомим біженцем у місцевого мешканця Лукаша Пташківського. В його ж будинку, що межував з місцевим парком, і розташувались військові окупанти. За свідченнями господаря, вони, на чолі з комісаром, знайшли цю ікону, винесли, поставили коло дерева у парку і з відстані десь кроків 10—15 стріляли у неї з револьверів. Очевидно, що дуже намагалися поцілити у святиню, оскільки зробили близько двадцяти пострілів, але влучити так і не змогли. Комісар, зауваживши, як це вплинуло на солдатів (вони зніяковіли, злякались), вилаяв їх за те, що не вміють влучно стріляти і шаблею щосили вдарив по іконі, порізав при цьому обличчя св. Миколаю біля правої ніздрі. Потім поспіхом пішли назад до будинку, а образ так і залишили. Його заховав Лукаш Пташківський, розповів про ці події сусідам. Перенесли хресним ходом

[14] Подав П. Кондратюк про оновлення ікони в с. Стадниці Вінницького р-ну два варіанти — від Довгалючки (оновлення 1922 р.) і Ліповської (ще до «старої війни», тобто до 1914 р.) [2, арк. 110].

з настоятелем ієромонахом Хомою ікону до церкви св. Миколая, за декілька днів рана на іконі начебто зарубцювалася. В березні 1930 р. місцеві мешканці ходили хресним ходом до Почаївської Лаври (з метою зібрати кошти на раму і кіот), там її зареєстрували 28 травня перед Вознесінням, а за два дні численним (тисячі прочан, в тому числі і з Рівненського та Дубненського повітів) паломницьким походом на руках ікону повернули церкві св. Миколая в Клевані. Коло ікони відбувались зцілення, душевні оздоровлення, прощі до неї влаштовують переважно 22 травня та 19 грудня [82, с. 162—163].

У зв'язку з такими безбожницькими акціями більшовицького режиму і зростав релігійний рух та хвиля фольклоротворення відповідної тематики. Це показують уже наведені матеріали та дослідження, а також ціла низка інших, особливо записи етнографів із 1920-х років, зокрема, згадуваного В. Кравченка від червоноармійця Миколая Тюленєва («У горах біля села Карлівки на Артемівщині 1921 р. з'явився чоловік — вийшов із скелі. Духовенство запевняло, що це з'явився «Бог». Партійці стреляли, але з того нічого не вийшло. Ходила майже вся Артемівщина, щодня до 1000 душ народу, були такі, що витрачали по 12 день на те, щоб побачити те «чудо». Зникло чудо через 1,5 міс.» [2, арк. 112]), від місцевого інформатора зі Східного Поділля П.В. Кондратюка («На 10-му тижні після Великодня 1930 р. в с. Гехах Коростенського р-ну біля каплички комсомолець стріляв у ікону. Ікона розпалася на двоє, а в комсомольця на тому місці з'явилася рана на тілі» [2, арк. 112]) тощо.

Отже, такі безбожницькі акції більшовицької влади з однієї сторони, а надзвичайні події, в тому числі й оновлення — з іншої, відбувались у багатьох місцях України 1920-х років, докладніше про це, зокрема у фольклористичному аспекті див.: [45], сприяючи популяризації легенд, чуток («Син носить матір на руках» — як покута за гріхи, «Антихрист ходить» по землі, відновилася легенда про закопаного до половини чоловіка в землі та про інші чуда), що сприяли розвитку і ширенню особливих проявів народної релігійності — функціонуванню релігійного руху та пов'язаної з ним духовної творчості. До новоявленого хреста чи образу сходилися люди, розглядали, міркували про значення цього «об'явлення», молилися, заквітчували, ставили свічки. Приходили й більші групи людей, цілі процесії.

Найбільшого розголосу у підрадянській Україні 1920-х років отримали чутки, розповіді про надзвичайні, чудесні події на Східному Поділлі, що були пов'язані з хрестом біля згадуваного села Калинівки та з об'явленням Богородиці місцевому пастухові Якову Мисику в урочищі біля села Голинчинці Шаргородського району також на Вінниччині, яке (урочище) відтак стало особливо відомим під назвою «Йосафатова Долина». Саме тут, на околиці Калинівки влітку 1923 року трапилася типова для початкового періоду розгулу більшовицьких безбожницьких акцій подія блюзнірства над сакральною християнською атрибутикою: безбожник стріляв у Розп'яття на придорожньому хресті, з прострілу почала сочитися червона рідина, яка в народному загалі була потрактована як кров.

Відомості про цю подію (як і подію об'явлення Богородиці на Йосафатовій Долині) зафіксовані в мемуаристиці, епістолярії відомих українських вчених, письменників, інших культурних діячів: С. Єфремова, Ю. Горліс-Горського, Юрія Липи тощо. Збереглися ці відомості і в народній пам'яті, причому не лише у середовищі тутешніх мешканців, а й тих, які зараз проживають поза сучасними адміністративними межами України, приміром, у Молдові (записала сучасна дослідниця-фольклорист Ольга Харчишин 27 серпня 2007 р. у с. Марамонівка Дрокіївського р-ну від Волощук Феодосії Филипівни)[15]. Про збереженість цих відомостей свідчать як публікації сучасних дослідників [60; 14, с. 2; 15, с. 114; 47—54], місцевих журналістів [10—11; 58—59], так і наші польові записи з окреслених теренів — зроблені у 2002—2004 рр. у Вінниці та Браїлівському, Калинівському, Козятинському, Шаргородському й інших районах Вінницької області[16]. У цих відомостях, зокрема, виразно прочитується формування тої духовної атмосфери суспільства початку 20-х рр. XX ст. (властиво, градація її напруги), в якій вилонювалися своєрідні прояви народної релігійності і пов'язані з ними паломництва (до Калинівки, на Йосафатову Долину, до інших священних місць) з різних кутків Поділля та інших місцевостей України і навіть з-поза її меж.

Подія в Калинівці цікава вже тим, що одразу ж набула масового розголосу, поширення, обросла леген-

[15] Домашній архів автора.

[16] Домашній архів автора.

дами, трансформувалась у формах усної словесності. Про це свідчать численні варіанти розповідей про саму подію, не кажучи про інші фольклорні твори на тему чудес (чутки, оповідання, легенди, перекази, меморати, пісні тощо), які складали та виконували прочани під час паломництв до калинівського хреста. Прикметно, що мотив святотатства в етнографічно-фольклорній традиції «Калинівського чуда» певною мірою співзвучний з народними віруваннями та уявленнями про гріх і покарання, гріх і покаяння. Так, народне уявлення про найбільший злочин-святотатство, гріх (стріляння у причастя, яке перетворюється в очах злочинця у Христа) і пов'язане з ним покаяння у психологічному аспекті на основі, вочевидь, реальних подій розглядає у 1873 році російський письменник, філософ і літературний критик Федір Достоєвський [41; 42]. А український дослідник-етнограф М. Беньковський під час подорожі на теренах Поділля та Волині у 1902 році записав наступне вірування: «... той, хто палить (стріляє. — *В. Д.*)» у хреста, «записує свою душу нечистому» і за це йому буде «велика Божа кара» [17; 2, арк. 54—59; 26, с. 137]. Спільним для цього повір'я та етнографічно-фольклорних матеріалів «Калинівського чуда» є традиційно усталене і незмінне в народі трактування злочину-святотатства, а водночас — і постаті злочинця-святотатника: його осудження. Таке трактування, як і, властиво, пов'язані з ним уявлення та вірування знайшли відображення у 1920-х роках як у відповідному фольклорі, так і в інших проявах народної релігійності того часу, зокрема, в ідейній спрямованості самого релігійного руху, паломницьких походів тощо.

Досить точно з'ясовує основні чинники й ґенезу цього народного християнсько-релігійного руху, його характер та ідеологію — власне, той ґрунт, ту духовну атмосферу, в якій виникали і набували динамічного поширення специфічні форми народної релігійності (релігійні уявлення та вірування, паломництва, пов'язана з ними духовна творчість тощо), український письменник Юрій Горліс-Горський у своїх спогадах «У ворожому таборі»: «... Найяскравішими і найбільшими по розмірах були: Калинівське чудо й «історія» у Йосафатовій долині поблизу Вінниці.

Початок «чуда в Йосафатовій долині» не мав у собі нічого чудесного чи незрозумілого. Пастух Яків, що пас у цій долині череду, об'явив, що йому у сні з'явилася Свята Діва Марія і сказала, що у найближчому часі на Україні має упасти така страшна кара Божа, якої нарід ще не бачив. Спасеться від неї той, хто у тій долині поставить якнайвищого хреста.

В інший час, може б це так і залишилося сном пастуха Якова. Але тоді, під час згаданої мною духовної кризи українського селянства — сталося інакше. Із уст до уст, із села до села, із повіту до повіту рознеслася чутка про слова Діви Марії до пастуха Якова. Напочатку із ближчих сіл, а вже на другий місяць із Херсонщини, Таврії, Катеринославщини, Полтавщини, Курщини, Чернігівщини, Волині потяглися товпи богомольців, що із співами молитов несли на плечах до Йосафатової долини величезні хрести. Загони ГПУ обсадили дороги, розганяли їх і відбирали хрести. Богомольці зрубували у лісах дерева, робили хрести і полями уночі йшли до долини. Протягом трьох місяців на долині стало понад сорок тисяч хрестів, обвішаних вишиваними рушниками.

Інакше почалося коло Калинівки. Червоноармієць-чекіст, що проїжджав повз придорожній хрест, — стрілив із рушниці в Розп'яття. Селяни, які йшли за ним, зауважили, що із пострілу на грудях розп'ятого Христа сочаться краплі крови. На другий день коло хреста були вже тисячі людей, а через два-три тижні — хрест щодня облягала кількадесятитисячна юрба. Були випадки масових візій, коли тисячі народу одночасно бачили під хрестом Св. Юрія на коні, Архангела Михаїла з вогненним мечем й інше. Юрба запалювалася ворожими до більшевизму гаслами. Влада вислала панцирники і військові частини. Комісія, яку вислав Губісполком, оглянула в присутності богомольців хрест і заявила, що та червона рідина, яка періодично з'являлася із пострілу, — це ржавчина і фарба, змішані з дощовою водою. Інтервенція священиків урятувала комісію від самосуду юрби. Арешти селян не помагали, та й ГПУ не мало фізичної змоги арештувати ті безперервні потоки людей. Тоді арештували всіх довколишніх священиків і оголосили, що коли богомольці не розійдуться, — священиків негайно розстріляють. Це помогло. Сапери вирубали хрести на Йосафатовій долині і знесли Калинівський хрест» [32, с. 94—95].

До певної міри подібні події[17] простежуємо і на межі XIV—XV століть на порубіжних теренах Іта-

[17] Зокрема, стосовно Йосафатової Долини, а саме: об'явлення пастухові Ісуса Христа, Богородиці, як початок потужних масових народних релігійних рухів. — *В. Д.*

лії, Іспанії та Франції. Так, відомий український вчений Михайло Грушевський з цього приводу зазначає: «Сильніші покаянницькі рухи прокинулися на переломі XIV і XV віку, головно в суміжних краях Італії, Франції та Іспанії. Легенда про початок цього руху оповідала, що одному молодому пастухові в Італії з'явився Христос і велів йому кинути до криниці на три частини поділений хліб; але при криниці побачив він Божу Матір, яка йому це заборонила, — бо з кожною частиною хліба згинула б третина світу, наслідком гніву Божого; щоб його відвернути, вона наказала покаянні обходи: дев'ять днів ходити з міста до міста в білих одежах, не розбираючись, босо, не входячи ніде до дому, не ночуючи інакше, як на голій землі; кожного дня бути в іншім місті чи містечку, звідати три церкви, вислухати службу Божу, весь час постити і співати гімни про муку Христову і страждання його Матері (Stabat Mater). Сі процесії «білих» звернули на себе увагу в 1398—1399 рр. на Генуезькім побережжі і в Провансі, прокинулися одним кінцем на Нижньому Рейні, другим зайшли до Рима» [35, с. 52].

Стосовно ж специфічних форм народної релігійності у підрадянському українському суспільстві 1920-х років вказану інформацію Юрія Горліс-Горського доповнюють і інші джерела: архівні матеріали, преса тощо. Ці матеріали показують, що більшовицькі урядові та каральні структури різними засобами, включаючи й репресивні заходи, намагалися придушити цей народний християнсько-релігійний рух. За свідченнями очевидців, «більшу частину в'язнів» вінницької тюрми складали «священики, дяки, церковні старости». У той час, коли, за словами цитованого автора, «переводилася ліквідація» «Калинівського» та «Йосафатського»[18] чудес, «пастух Яків конав вже у тюремній лікарні, смертельно побитий чекістами. Подібна участь постигла і старого священика, який відправив перше богослуження коло калинівського хреста» [32, с. 94—95].

Олена Пчілка на основі безпосередніх спостережень у 1923 році на Поділлі типових епізодів християнсько-релігійного руху і спілкування з його учасниками подала важливі свідчення і міркування стосовно психологічної, духовної атмосфери та фольклоротворчої ролі цього руху. Вона зауважила, що Правобережжя внаслідок специфіки суспільно-історичного розвитку особливо багате на різні культові місця, зокрема придорожні хрести. Основними ж причинами такого духовного стану населення Олена Пчілка, яка перебувала на підрадянській території, суголосно Ю. Горліс-Горському, вважає загальний бентежний настрій суспільства, зумовлений пережитими лихоліттями (анархією, розбоями, голодом тощо), особливо войовничим наступом «більшовицького режиму на основи вкоріненої народної» християнської релігійності, що викликало тривогу за прийдешній день, очікування неминучої кари і прагнення спокутою, благаннями «до Бога відвести навислу над людством катастрофу» [77, с. 42—43; 60, с. 6].

Про цю тривожну духовну атмосферу, настрої у суспільстві того часу писали й інші автори. С. Єфремов у своїх щоденниках фіксує рецепцію таких настроїв у поширюваних чутках про чуда релігійного змісту та на апокаліптичну тематику. Зокрема, у серпні 1923 р.: «Чутки з Поділля про хрест прострелений, з якого тече кров. А перед тим у Києві все «обновлялися» церкви: біля Скорбященської церкви і вдень і вночі стояв натовп та дивився на «баню», що «на очах обновлялася». От як ростуть на очах легенди! А власть своїми безглуздими та безтактними заходами тільки помагає їм ширитись» [46, с. 42].

Антирелігійна пропаганда, боротьба проти церков і віруючих викликала зворотню, часом несподівану реакцію: колишні атеїсти ставали віруючими, чому сприяла поширювана містична атмосфера, чутки про кари Божі, родинні нещастя. Так під датою 17 січня 1924 р. С. Єфремов записує: «Приїжджий з-під Житомира студент розказує про надзвичайно великий релігійний та містичний рух, що охопив село. Паломництва на «Іосафатову долину» (десь під Жмеринкою) цілими відбуваються селами. Церкви повні. Ходять до церкви навіть ті, що перше ніколи не ходили. Одного сільського комуніста-селянина його ком'ячейка хотіла судити за те, що жінка його охрестила дитину. «Облиште, — каже він до суддів, — бо я ж можу сказати, коли і твоя, Грицьку, і твоя, Йване, і твоя, Онопрію, жінки носили дітей хрестити. То що вже до одного мене чіплятись, коли ми всі хрестимо. Та й попробуй не охрестити — жінка очі видере». Студентам од кому-

[18] «Йосафатське чудо» — об'явлення місцевому пастуху Якову Мисику Божої Матері у долині біля с. Голинчинці Шаргородського р-ну на Вінниччині, що призвело до паломницьких ходів і ставлення хрестів на цій долині. Детальніше на цьому зупиняємося далі.

ністів [...] звелено було провадити антирелігійну на селі пропаганду, насамперед розбивати церковні хори. «Дурний я це починати», — казав студент з Житомира [...]. «Більшовик» друкує звідомлення з судового процесу за хрест під Калинівкою, з якого й [...] огидне враження. Наловили боязких, несвідомих, тремтячих од страху попів — і знущаються з них судовим способом. Чи ж так можна боротися з релігійними забобонами!» [46, с. 57—58].

Ще більше нагнітали настрої суспільства нещасні випадки, події біля священних, культових місць, що часто тлумачилися як кари Господні за антирелігійні, антицерковні вчинки. Знову ж про це свідчить С. Єфремов у записах за 5 і 15 травня 1924 р.: «З приводу літунів, що розбилися, попадавши, публіка говорить, що це кара Божа: за блюзнірство над Скорбятенською церквою (літаки збилися поблизу цієї церкви)» [46, с. 118]; «В Лаврі одно з приміщень обернули в клуб. Треба було зняти й винести важку ікону. Коли знімали, то одна дошка впала і гострим цвяхом вгородилася в присутнього комуніста. «Чудо кари Божої» зробило на робітників велике враження. «Чуда» шукають у всьому — наслідок розумної антирелігійної пропаганди» [46, с. 123].

Все це призводило до того, що в народі ширилися вістки про якісь конкретні, знакові дати Апокаліпсису. Привертає увагу одна з таких звісток, а саме — «що на Благовіщення має бути кінець світу, що Бог зробить «розбор» між праведними та грішними» [46, с. 88]. Сучасна російська дослідниця Тетяна Агапкіна у своїй праці «Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл» (Москва: Индрик, 2002) розглядає в етнографічному аспекті це свято, вказує на «прийняте в народній традиції порівняння Благовіщення і Великодня у зв'язку з «фактором Богородиці», якій присвячене свято, і його високим християнським статусом» [91, с. 182—183; 7, с. 42]. Особливу увагу дослідниця звертає на уявлення про Благовіщення як виключно несприятливу дату «в багатьох східнослов'янських традиціях», один з «найбільш несприятливих днів у році» у східнослов'янському календарі (хоча загалом «семантика самого свята значно різноманітніша і не вичерпується «негативними» значеннями») [7, с. 42]. При цьому вона наводить і низку відповідних звичаїв та вірувань, пов'язаних із цим днем: «Небезпека Благовіщення походить начебто від самого свята, яке набуває рис міфологічного персонажа (аналогічного святому-демону): «Його не як свято відмічають, його побоюються. В цей день овець не стрижуть, перший день на роботу не виходять, коров не випускають» (Архангельський архів Інституту слов'янознавства РАН (Москва), Тихманьга Архангельської обл.); «Він такей, як може наказати, на його не можно робити» (Поліський архів інституту слов'янознавства РАН, ровен.). Благовіщення вважається днем нещасть, сварок, скандалів і непорозумінь, в тому числі і суто житейських. Тому люди стараються провести Благовіщення в спокої, не покидаючи дому, в тишині і бездіяльності. Тим не менше все, що якимось чином виявляється причетним до цього дня, приречене на невдачу. Як св. Касьян «розповсюджує» свою зловредність на весь високосний рік, так і Благовіщення не обмежується впливом на події одного дня: той день тижня, на котрий випало Благовіщення, цілком непридатний впродовж року («Благовіщення весь рік побоюються»): в цей день не влаштовують жодних господарських починань — ні оранки, ні сіяння, ні рибної ловлі, ні полювання, ні ткання чи снування, бо все вродиться і вийде «паршивим», «червивим» або не вродиться взагалі» [7, с. 42—43]. Дослідниця відзначає також про вплив цього дня Благовіщення і на «свого найближчого сусіда» — день «архангела Гавриїла, 26.03, який називається Благовісник», про спільності у звичаях та віруваннях цих двох свят [8, с. 42—43; 65, с. 145; 19, с. 57; 101, с. 214; 88].

У цьому зв'язку цікавим є запис І. Франка з Нагуєвич, зокрема легенди до приказки «Благовісник старший від Великодне»: ««Благовісник» — сьвято Благовіщенє, але якось персоніфіковане. Оповідають, що коли Благовіщенє трапить ся в той сам день, що Великдень, то насамперед треба відправити службу «сьвятому Благовісникови», а тілько тоді можна починати Воскресеню. Раз трапило ся десь так, що забули се зробити: відправили «резурекцию», відчиняють хрестом церковні двері, чекають на схід сонця, щоб зачинати воскресну утреню, а тут сонце не сходить. Чекають, чекають, уже й перелякали ся, а сонце таки не сходить. Тілько тоді пригадали собі, що забули відправити що слід сьвятому Благовісникови; відправили — і зараз розвиднило ся» [25, с. 59; 26, с. 100—101].

Отже, наведені матеріали і дослідницькі міркування показують, що у 1920-х роках під впливом

особливої напруги в підрадянському українському середовищі виникло і специфічне апокаліптичне пророцтво, на традиційній основі уявлень та вірувань про свято Благовіщення — особливому ставленні народу до нього зокрема і пов'язаного з ним часового періоду загалом (день Благовісника — архангела Гавриїла, Великдень).

Подібний семантичний зв'язок у новітніх проявах народної релігійності з календарною обрядовістю простежуємо і в іншому тривожному пророцтві, яке записав згадуваний збирач М. Борейко від Д. Никанора 8 січня 1924 року на Правобережжі: «Оце на вілію чикали та й ж вже чикають на другу вілію, чи то перед Новим годом, чи то перед Крешенієм, то шось із ледовитого океану має пройти якийсь такий воздух; то кажуть шо будуть ревти корови. І як заревуть ці корови, то тоді нізащо — Боже борони — на двір виходити не можна, бо як хто вийде, то зразу вмре. А як почують, шо вже зайржуть коні[19], то вже можна виходити, бо то вже прийшло спасеніє для людей» [2, арк. 62].

Очевидно, що у наведеному пророцтві невипадково часовою прив'язкою виступають саме Різдвяні свята: вілія — римо-католицький Святий Вечір (25 грудня), Новий рік (найімовірніше Старий новий Рік) і свято Івана Хрестителя, Йордан. Адже, як відомо, з періодом цих свят пов'язана і міфологічна тема створення, заснування світу, тема нового періоду життя, творення (обновлення) світу. Ці уявлення і вірування відображені не лише в календарній обрядовості різдвяного циклу українців, а й інших слов'янських народів, приміром, у болгар — звичай сучення і прядіння шерстяних ниток жінками з раннього ранку на Старий новий рік (також і у перший день весни — 1 березня), що пов'язаний з мотивом прядіння нитки долі на початку життя людини; а у східних та західних слов'ян — звичай привішувати до стелі плетену солом'яну прикрасу, яку називали «павуком» (оскільки павук начебто «світ снував»), «світом» (пол. świat) чи «колом» (коло «сонце») тощо [7, с. 138; 40, с. 324; 23, с. 58; 36, с. 506; 13, с. 158].

Отже, записи етнографічно-фольклорних матеріалів стосовно специфічних проявів народної релігійності українців в умовах більшовицької окупації 1920-х років ілюструють семантичний зв'язок з традиційними слов'янськими віруваннями календарної обрядовості. Передчуття, очікування кардинальних змін (кінця світу чи його оновлення) у трагічній безбожницькій дійсності під впливом останніх пристосовувалось до відповідних часових періодів (Великодні чи Різдвяні свята). Ці пророкування, забобони, легенди, перекази, повір'я, пісні і т. ін. своїм змістом добре характеризують народний християнсько-релігійний рух, який охопив не лише селянство, а й міське населення, інтеліґенцію, особливо жителів міських околиць. Так, за свідченням Н. Дмитрука [38], майже всі мешканці (крім євреїв) Смолянки (передмістя Житомира) ходили до Калинівки. Були й з інших кутків України «поклонники», як називали тоді паломників, прочан.

У той час образ «поклонників» відзначається поширеністю і у фольклорі (де часто означає сукупність персонажів, наділених спільними характерними ознаками, діями та функцією), що побутував у середовищі учасників релігійних рухів. Показово, що, незважаючи на переслідування і заборони комуно-більшовицької влади, поклонники (прочани), які ходили до калинівського хреста (Йосафатової долини чи інших священних місць) з віддалених місцевостей (прототипи фольклорного образу), завжди знаходили притулок на час прощі у мешканців Калинівки, навколишніх сіл (Голинчинець тощо), а також у місцевих мешканців інших сіл і містечок, де відбувались оновлення та інші чуда. Таким чином типова для фольклору семантично-функціональна єдність понять «поклонники» — «подорожні», «гості»[20], — в контексті подій того часу ставала особливо актуальною, оскільки підсилювалась історичною реальністю.

Саме ж слово «поклонник» у релігійному значенні фіксується в «Словнику української мови» (т. 7, К., 1976). Поряд із тлумаченням цього слова наведено як ілюстрацію уривок з твору М. Стельмаха «Велика рідня», у якому йдеться саме про події початку 1920-х рр. на Східному Поділлі, зокрема згадується і про паломництва до місцевих святинь, пов'язаних з об'явленнями християнсько-релігійних святих, оновленнями ікон тощо: «Йому ще не вірилось, що так безслідно загинуло чудо, і от щось на-

[19] Кінь є одним з поширених образів-символів у традиційній культурі не лише українців, а й інших слов'янських народів [28; 69].

[20] Образ-символ цього поняття («гості» чи «гість») поширений в усно-поетичній народній традиції [74].

віть вночі жене його в оці місця, все надіється: а може, знову потягнуться поклонники до скитка» [85, с. 32; 87, с. 341].

Отож, наведені матеріали дають підстави для висновку, що слово «поклонники», увійшовши в обіг особливо в той час (1920-ті роки), потрапило і в народну традицію [31]. Найімовірніше, що це слово «поклонник» — видозміна книжного «паломник» більш зрозумілим у дусі народної етимології. У нашому випадку воно влучно показує одну з характерних особливостей народного руху. Властиво, акцентує на християнсько-релігійному змісті його, і, водночас, є одним з основних компонентів сюжетики духовної творчості, що пов'язана з цим рухом.

Як показують дослідження, йшли великими та малими групами жінки, мужчини, дівчата, хлопці, щоб віддати належну шану святим місцям. Дотримувались певних правил поведінки. Наприклад, Н. Дмитрук записав від очевидця ритуал зустрічі груп паломників: «Як стрічаються, — оповідала баба Оксана Недільчиха, — партія з партією, то знаменують раньше ікони й хрести, складають їх до купи, а послі вже люди попадають на коліна, просять одні других прощенія. В уста не цілуюця, а только в плечо одно другому» [38, с. 51]. Архівні матеріали доповнюють про своєрідний ритуал зустрічі різних груп паломників: «Як росходяця дві партії, — їдна іде в Калинівку, а друга — з Калинівки, то на прощання співають; ті, шо йдуть з Калинівки: «Спаси вас, Христе-Боже», а ті, шо йдуть у Калинівку, співають тім, шо йдуть додому: «Помилуй вас, Боже»« (записав місцевий збирач П.В. Кіндратюк від Домки Василевої Вікарої, 25 років, у селі Солотвині на Бердичівщині 30 грудня 1925 року) [4, арк. 23].

Під час паломництва прочани повинні були дуже чемно, пристойно поводитися, дотримуватися посту, заборонялися пліткування, безглузді балачки, недоречний сміх, не можна було навіть лузати насіння. Існувало повір'я, що хрест прочанина з нечистим сумлінням «ставав трухлявий і не міг бути поставлений» [77, с. 46].

Паломницькому ходові передували святкові урочисті трапези, обіди, які влаштовували учасники процесії для старців, дітей, передавали навіть в'язням. Організацією обідів, збиранням коштів для цього, а також іншими справами паломництва загалом займалися переважно спеціально обрані групи людей (общини). Свідком тих подій у подільському містечку восени 1923 року була Олена Пчілка, яка залишила цінні відомості для зрозуміння атмосфери виникнення і поширення народного християнсько-релігійного руху. З них, цих відомостей, прочитується думка про те, як динамічно поширювалась звістка про запланований «поклонницький» хід («Пішла чутка, що ось за скілька день, у ближчу суботу вирушатимуть з хрестами»), як готувались учасники походу до самої організації його початку, з якого місця він починався («Хрести принесено було з близької околиці ще напередодні і вони стояли в церкві, якійсь безприходній, на старому, вже залишеному кладовищі») [77, с. 47]. Початку «поклонницькому» походу передувала Літургія у церкві, на яку сходились не лише його учасники, а й загалом особливо багато вірян: «Біля церкви, на цвинтарі, де тільки було місце між могилками, стояли й сиділи учасники походу, прохачі й так собі споглядачі тієї невеличкої урочистости, которі не могли вміститися в невеличкій, вже зовсім повній церковці. З неї, через відчинені двері, доносився спів, видніло тихе сяєво свічок, — саме йшла одправа. Поступити далі порога було неможливо, але й з-окола, в низькі, великі вікна, було видно середину церкви. При стінах стояли принесені хрести. Службу правив дуже старий, зовсім сивий священик. (Тепер вже, кажуть, його нема на світі).

«Хресту Твоєму поклоняємся»... підспівували за священиком охочі миряни. Дехто провадив і під вікнами. Дві «ветхі деньми» бабусі теж щось шепотіли, сидячи під стіною» [77, с. 47]. Олена Пчілка вказує і на традиційно святковий одяг учасників паломництва («учасники й учасниці урочистости були, очевидно, в кращій, святковій одежі»), зауважує, що «дівчата, навіть підлітки, були не нап'яті хусточками, лише в маленьких віночках з барвінку, поверх розпущеного волосся», незважаючи на те, що «година була холоднувата. Хоч не була ще пізня осінь, але віяв різкий холодний вітер». Дослідниця подає і характеристику учасників походу та його симпатиків, зокрема стостосвно суспільно-станової приналежності зазначає, що ««панів» не видно було зовсім, — все дрібніший міщанський люд, та селяни з передмістів». Після Літургії у церкві, перед відправленням в дорогу, там же, біля церкви поміж «могилками» відбувався традиційний обід («страва в гор-

щиках, хліб, пироги, та поцяцьковане ягідьми «колево» в полумисках», «колачі»), який організовували «літні статечні господині», причому пригощали не лише учасників походу, а й усіх присутніх («Якимсь дітям і дідкам давали теж пирогів, колачів, призволяли й тих, що не підходили ближче, а сиділи осторонь, прищулившись десь під стіною, та дожидаючи походу з хрестами»). Після цього обіду все акуратно прибирали і складали на підводу, яка їхала за «поклонниками», на ній могли сидіти і недужі учасники походу («На возі сидить дівчинка, — казали, крива на ногу, — либонь її везено на прощу в надії на чудовну пільгу…»). Потім дзвонили на дзвіниці у дзвін і виносили з церкви хрести («всі вони досить великі й розмаїтні, оздоблені шитими рушниками та стьожками, образками, віночками, хоч і з пізніх квіток, та з запашного зілля; на деяких хрестах єсть і малювання, — здебільшого Розп'яття, або й образ Марії з Немовлятком»). Учасники походу брали їх, причому коло більших, важчих дубових хрестів було по кілька «поклонників», і вирушали до брами церковного подвір'я зі співом «Спаси, Господи». З приводу змісту цієї пісні Олена Пчілка зауважує: «Відомо, що той зміст був колись такий «монархічний». Але тепер співано ту пісню так: «Спаси, Господи, люди Твої і благослови достояніє Твоє; побіди народу українському на супротивнії даруй!»». Так починалися «поклонницькі» походи (в цьому випадку — «верстов 70 до місця подорожи!», хоч були й на дальші віддалі), залишаючи духовний вплив на очевидців: «Ось похід уже за брамою; співаючи, береться він дорогою вгору. Позостала юрба дивиться йому вслід…

Дорога не дуже кальна; хоч напередодні була злива, але земля вже стужавіла і ноги ступають під тягарем твердо. Однак осінній вітер буйно тріпає дівочі коси. Дарма!

Ось уже похід зник десь на обрію. Всі розходяться, думаючи кожний свою думку» [77, с. 47—48].

Таких паломництв у той час було дуже багато. На Йосафатову Долину на Вінниччині несли хрести навіть з Курщини, з Дону. Такі події, певна річ, впливали і на очевидців, духовне суспільне середовище. Так, у той час («коли носили хрести»), приміром, виникла і динамічно поширилась «чутка: якщо дивитись на схід, то можна побачити «багато хрестів, що самі йшли» (записав П.В. Кіндратюк у серпні 1926 року) [4, арк. 60]. До того ж, найімовірніше, що на тлі цих подій і під їхнім очевидним впливом різко відродилась і поширилась традиція ставити оберегові фігури (хрести) на ланах, полях тощо. «Раптом почали ставити по ланах фігури, оздоблені зелениною і з півнем згори» — зауважується на сторінках тогочасної радянської преси [20; 4, арк. 68 г]. Мабуть, присутній тут зв'язок і з обрядом обходів хатів у великодній період[21] на теренах Польщі[22] молоді із «зеленим гаїком» і «півнем» (щоправда, дерев'яним)[23]. В усякому разі спільними тут є присутність оберегової функції та типової традиційної символіки, в тому числі й великодньої: «зеленина», «півень» — як символи весни, Христового воскресіння тощо. Інші ж відомості з підрадянської України 1920-х років додають, що ці хрести, які встановлюють у різних місцевостях, «маються, оздоблюють їх зеленню й квітками» [4, арк. 69].

Очевидець тих подій, дослідник В. Теплий-Гарячий з Ходорківщини під впливом останніх згадує про поширений у межах Ходорківського району на Вінниччині звичай ставити хрести як оберег від пошестей[24], особливо у 1919—1920-х роках, коли від тифозних захворювань («тифуси — плямистий та зворотний») гинула велика сила селянства. «Ось тоді то й прокотилась поголоска по селах, що від усякої пошесті найкраще можна врятувати село, як поставити хрести колом — з усіх чотирьох рогів села» — зазначає дослідник. Порівнюючи ці хрести («невеличкі — не більші за зріст людини — простенькі, дубові»; «без жодних оздобів і не огорожені»), які відтак принаймі й до середини 1920-х років стояли майже в кожному селі Ходорківського району на полях, лугах, городах («де кому випало») з «поклонницькими» фігурами 1923—1924 років, дослідник вказує на їх відмінність: вони

[21] У другій половині Великого посту та після нього, на другий чи третій день Великодня. — *В. Д.*

[22] Зокрема на території Великопольщі, Мазовша та Верхньої Сілезії. — *В. Д.*

[23] Ці обходи називалися chodzić z wiosną (gajikiem, drzewkiem) — ходити з весною (гаїком, деревцем) [7, с. 607—609; 105; 105, s. 50, 52; 106, s. 49; 107, s. 90; 108, s. 84; 109, s. 91].

[24] Пор. звичай встановлювати хрести з цією ж обереговою функцією від епідемій в українців та білорусів і на перехрестях доріг чи на межі села, в Галичині — закопувати за околицею села чотири осикові хрести тощо [16, с. 654].

високі, з Розп'яттям, прикрашені великими вінками з квітів чи з соснових галузок, огороджені парканцями. Саме на той час припадає пуант хвилі розвитку особливих форм народної релігійності («В роках 1923—4 майже все селянство було зворушене «чудами»), релігійних рухів, які знаходили винятково сприятливий, вдячний грунт і підтримку в народному середовищі. «На обіди, хрести та всякі інші потреби офірували всі. Якщо не давав чоловік, то від нього потай давала жінка» — зазначає В. Теплий-Гарячий. Через це в родинах часом, за словами цитованого дослідника, хоч і «зчинявся нелад», одначе «той нелад тривав недовго, бо, кінець-кінцем, скупий недовірок мусив переконатися, що він же не збідніє, а справивши вечерю, заробить спасіннє» [4, арк. 70—71].

Ці релігійні рухи, паломництва, подорожування сприяли також виникненню та функціонуванню новітнього тематичного пласту духовної творчості, «фольклору чудес». Приміром, як показують архівні та деякі інші матеріали, широко розповсюдженою була легенда, в якій виразно відображено народну думку про актуальні реалії того часу: «Божа Мати з'явилась якійсь жінці, як ніби-то подорожня Пані, та сказала, що Вона йде на могилу Свого Сина, котрого розіп'яли наново на хресті більшовики біля Калинівки. Божа Мати наказувала всім християнам молитися — каятися, а дівчатам ходити з розплетеними косами (на скільки день — не пам'ятаю). А кожне село повинно занести на чужу парафію по сорок проскурок» (записав П. Антонович на Проскурівщині II/VIII — 1926 року) [4, арк. 74].

Відбувався і зворотній процес, коли чутки, легенди, перекази і т. ін. сприяли поширенню й активізації народного християнсько-релігійного руху. Про це свідчить, зокрема, Ю. Липа: «... у Пісківчан фігура поновилася таки на кладовиську, зразу ніби посивіла, а потім стала золота; і голова, і пояс, і янголи. І впали тоді пісківчани на коліна у сніг, у грязь, і став один читать акафист, а тоді всі із великим криком до нього:

— Хрести нам дітей, хрести нам дітей, — ми вже вірим, що є Бог.

І хрестили всі, і тоді каліки оздоровіли, а одна дівчина в чорному ходила, бо воскресла.

[...] пішли пісківчани через усі села, знаменуючи ікони, і, цілуючи один другого, просили прощення. Потім навколішках співали пісню оновленців:

Страшний, страшний, смертельний час
Живущим во гріхах —
Боже мій, Боже мій,
Вскую мя оставил?

І вставали села одно по другім, гороїжачись криком, одно попліч другого, йшли [...] масою до Осафатової долини, де буде Страшний суд» [71, с. 30].

«Осафатову долину» називали ще також «Новим Ярусалимом», «Вдовиною долиною», «Долиною», «Йосафатовою долиною», «Сафатовою долиною», «Осапатовою долиною», «Сафат (Сапат)-Долиною» і тому подібно. За повір'ям, на цій долині до початку Страшного суду (тобто якнайшвидше) треба «поставити сорок разів по сорок хрестів» [63, с. 108]; тут і далі послуговуємось цією працею Василя Кравченка: з кожного села по 1—4 хрести. Інші версії доповнювалися мотивацією: три села, які не встигнуть поставити хрести, — попровалюються. Саме ця звістка, за свідченням В. Кравченка, найбільше схвилювала народні маси, особливо Волині й Поділля, «села й околиці міст та містечок» яких «намагалися поставити від усякого з них відповідну кількість тих хрестів на ту долину» [63, с. 109].

В. Кравченко, безпосередньо спостерігаючи за цим народним християнсько-релігійним рухом, збираючи матеріали про нього, нотуючи власні враження, залишив дуже важливі свідчення для характеристики тогочасних настроїв населення, зокрема прочан, учасників народного християнсько-релігійного руху, прикметних особливостей паломницького ходу, специфіки, правил його проходження. Приміром, 15 грудня 1923 року В. Кравченко записав у Житомирі опис паломницького походу, який йому зустрівся. Він складався з групи селян, попереду яких ішли «три гарних, здорових мужчини», віком 28—32 років, одягнуті в чорні гостроверхі баранячі шапки і підперезані широкими «міньоними» крайками, вони урочисто несли по дерев'яному хресту — з наліпленими з паперу зображеннями святих і перев'язаними вишитими рушниками, прикрашеними миртом, барвінком, ягодами калини, засушеними «повняками», безсмертником тощо. За мужчинами йшли жінки з квітами в руках, а завершували процесію діти, які, на думку В. Кравченка, з великої дороги і незвички, мабуть, і втомились («попідбивались»). Всі учасники походу були одягнені у «найкращий свій», святковий одяг. Ішли мовчки,

дещо навіть і насторожено, особливо стосовно міських незнайомих мешканців, які за ними з цікавістю спостерігали, так що ні В. Кравченко, ні інші очевидці на той час навіть і не наважувалися про щось в когось з них розпитати, зокрема, чому і куди несли ці хрести [63, с. 111]. Того ж самого дня, уже на безлюдній вулиці він зустрів іншу групу прочан (близько 50 селян — «підстаркуваті» і молодь) з хрестами, яку очолював «маленький, років 35 дядько» (у нього був такий самий хрест як і в попередніх трьох ватажків). Всі йшли також мовчки, урочисто. Тут вчений (який цікавився цими проявами народної релігійності) спробував, користаючись нагодою, обережно розпитати у ватажка про ціль і мету паломництва, тощо: «Сам я, аби бути ближче від селян, іду бруком.

— А де тут дорога на Бердичів? — звернувсь до мене ватажок. Зазначаю, що треба йти просто, а далі — праворуч.

Іду поруч за ватажком. Скільки кроків мовчимо…

— А ви ж куди це простуєте? — запитую обережно.

— Та так — на Бердичів…

Але ж що далі — дядько не сказав. Хоч же з його «та так — на Бердичів» — я мусів би довідатись, що, мовляв, — «ви — городяни — одно, а ми — селяни — щось цілком иншого».

І після того, як я не підходив, яких заходів не вживав на те, щоб розворушити дядька, аби витягти з нього хоч якесь слово на ту тему, яка так цікавила мене зараз — всі свої відповіді він так спростовував, що з них ані про що не довідаєшся» [63, с. 111].

Як показують дослідження, сукупність формовиражень цього народного релігійного руху 20-х років і пов'язаних з ним уявлень втілювалась у своєрідний народний християнсько-релігійний обряд із своїми складовими елементами і деталями, обов'язковими атрибутами: дотриманням певних морально-етичних норм поведінки, святковим урочистим одягом, ритуальними стравами, розмовами на відповідну тематику тощо. Вже наведена інформація, як і численні інші зафіксовані відомості В. Кравченка дають вагомі штрихи для висвітлення тогочасної психологічної атмосфери загалом і релігійного руху зокрема. Маючи гіркий досвід переслідувань, репресій з боку владних структур, паломники небезпідставно ставилися з недовірою до розпитувань випадкових подорожніх, боялися провокації. Безпосередньому, щирому селянинові далися взнаки роки цькувань, визискувань, включно до тотального винищення методами розстрілів і штучно влаштованого голоду. Лише в гурті однодумців, переконані у правдивості своєї віри, у безмежній силі Господа, паломники зважувались іти, діяти наперекір панівній системі. Цю безмежну силу віри, якою було немов наскрізь пройняте тогочасне суспільство, зображує Ю. Липа: «… удосвіта в березні підійшли з фігурою до Ліщина. Запах кожухів було здалека чути, обважніла далеч стугонінням пісні:

«Алілуя, Алілуя, Алілуя»…

[…] почорніли людьми усі горби, усі лани, і всі дороги до Ліщина.

[…] сільрада виходить назустріч, зостановляє людей і вмовляти починає:

— Що ви робите? Ви — темні.

І на це довкола скрізь, у цілім світі виднокружнім люди до землі припадають, над їх головами фігура вивищується, мов би благословляючи, і люди гучно:

«От-че наш, і-же є-си на не-бе-…».

І відійшла набік, утекла сільрада — і скрізь Отче Наш, великий гучний, між небом і землею пішов. За ним земля людьми задвигоніла» [71, с. 30].

Так письменник, сучасник тих подій, відтворює в оповіданні тогочасні народні настрої.

Цей рух набув такої сили, що жодні заходи влади не могли його зупинити: «…ні арешти, ні зняття з хреста Розп'яття, ні зрізання того ж хреста (в Калинівці. — *В. Д.*)» [38, с. 51]. Про це свідчить, наприклад, запис Никанора Дмитрука оповідання від свого брата Миколи про оновлення хреста в селі Луки Житомирського повіту: «Це вже тиждень, як поновилась хвигура в нас на кладувиську. Зразу пусивіла, а потом стала зулута: голова і пояс і янголи тоже стали зулуті. Стали люди йти з їконами, с процесією, ш чужих сіл багацько: з Млинищ, а так люди, ту худили й з Ліщина, й с Пісок, й з Ливкова. Довго сьпівали всяких пісень: і «Поклоннічки», і «В чистім полі на горбочку». А потом — це в ниділю ввечирі так приходили, а вночі обдерли Розп'яттє, а хвигуру звалили. Ну, типер хвигуру поставили знов, а Розп'яття нима. Їкони поновились в Рузьки Штультувуї і в Білуго Стипана і киля кринички — три» [38, с. 50].

Отже, як бачимо, такі та подібні дії влади і її поплічників, спрямовані на придушення релігійного руху і на заборону функціонування пов'язаної з ним духовної творчості, часто не лише не досягали «бажаних» для влади результатів, а й радше навпаки — призводили до активізації цього руху, знову трансформувались у фольклор, стимулювали виникнення і ширення «новітньої» антибільшовицької за своїм змістом (як і сам рух — у підтексті) духовної творчості. Побутували перекази, в яких висміювалися більшовицькі владні структури (в основному — «сільрада»). Їх безуспішні намагання зупинити процесії прочан переважно викликали в останніх зворотню, зовсім «небажану» реакцію. Вона дуже часто втілювалась у влучні лаконічні фольклорні формули з глузливо-сатиричним забарвленням, типу: «Од нашої молитви ніяка нечиста сила (більшовики, «сільрада» і т. п. — *В. Д.*) не встоїть» тощо. Про це свідчить, зокрема, запис Никанора Дмитрука від С. Доманського: «Це в Кодні було. Ішла процесія до Калиновського хреста. Сельрада вийшла їм назустріч, зостановила їх та й почала умовляти:

— Шо ви робите? Обдумайтесь! Ви темні. Ви й сами ни знаїте, шо робите…

Хотіли їх ни пустити.

А вони всі поставали на коліна просто в грязь і стали молицця та співать «Отчи-наш».

Тоді Сельрада сказала:

— Ну, йдіть собі своєю дорогою.

Встають вже вони. А їден чоловік каже:

— Од нашої молитви ніяка нечиста сила не встоїть» [38, с. 51].

Такі та інші вислови, перекази, легенди, чутки, пісні і т. ін. складали прочани по дорозі до чудотворних місць (переважно до Калинівки та «Йосафатової долини», а також до інших — менш відомих). Провідними ідейно-змістовими струменями цих релігійних рухів (переважно паломницьких походів, відвідувань священних місць) і пов'язаної з ними духовної народної творчості (головно «фольклору чудес») були есхатологічні настрої, апокаліптичні думки. Люди готувалися до кінця світу. Діставали «проскурки, свячену воду, по три колоски з кожного збіжжя». Все це зберігалося в шафі або на покуті. Було повір'я, що цим можна відігнати антихриста, коли той прийде в останній день записувати душі до пекла. При чому це повір'я втілювалось у цілій низці сюжетних версій та варіантів, як-от: «Їдні сліпі дівчині приснилось, шоб її повезли до Чорного мора і вона там умиїцця, то буде бачити. Батько чи хтось повіз дівчину ту до Чорного мора. Вона там умилась і стала бачити. Вона сказала, шоб у всякі хаті було: п'ять проскурок, трошка голії, трошка вина і трошка пшениці, бо при кінці світа (а той кінець скоро буде) ни буде води, ни буде хліба… Люди откажуцця од віри і тоді люди будуть бідувати. Тоді буде ганцихрист ходити по сьвіті і буде заходити в всяку хату та буде давати свого хліба, води і свого причасьтя. В кого цього ни буде, то тіх людей ганцихрист піднивидить на своє причасьтя, хліб та воду. І кого він піднивидить, то той піде в пекло. А в кого буде своє причастя, то він у ту хату ни зайде, а хоч і зайде, то покаже юму своє причастя, то він скоро утіче с теї хати» (записав П.В. Кіндратюк 3 січня 1926 р. «від баби Наталки Кіндратюкової, 52 р., в с. Солотвині, на Бердичівщині») [4, арк. 80].

В околицях Калинівки прочани влаштовували святкові обіди, що мали характер заупокійних: «Прострелили Христа, — казали селяни […], — і по Ньому справляють обіди, як і по кожному покійникові» [38, с. 51]. Зазвичай на цих обідах провадилися бесіди на апокаліптичну тематику, виконувалися молитви, християнсько-релігійні пісні. Після повернення додому прочани влаштовували аналогічні заходи у своїх селах. Цікаві відомості стосовно назви і способу приготування традиційної для поклонників страви за гарячими слідами тих подій занотувала місцева збирачка Віра Руда: «Колоток — страва, що за часу подорожів до «чудес», коли для прочан у селах улаштовували спеціяльні «обіди», була дуже поширена. Це — просто — зварений горох одціджувався (тільки не цілком), розтирався, а зверху присипався цукром, якщо його мали, а ні, то подавали й так».

За словами збирачки, страва була одночасно і зручною у приготуванні (її «варили»), і смачною [64, с. 78]. Ця інформація має своє підтвердження в матеріалах та дослідженнях того часу [38, с. 51].

Організовували також спеціальні обіди для дітей. Особливістю, підґрунтям такого ритуалу було своєрідне мотивування, сформульоване у повір'ї, за яким «старі люди, що нагрішили багато, не мають тої ласки Божої, що діти; Бог не послухає їхньої молитви так, як дитячої», тому «хай моляться діти, які ще

мало жили і не встигли нагрішити, які ще вірні у Бога. Може вони випросять надовше життя людське, може своїми молитвами одтягнуть надалі день Страшного суду» [38, с. 51]. На цих загальних обідах для дорослих, дітей, а також по дорозі до хреста й назад, у церкві після причастя, на вулиці, по хатах тощо за традицією, як свідчить Н. Дмитрук, співали переважно «Калинівські пісні» [38, с. 62], обмінювались розповідями про різні незвичайні події. Приміром, серед архівних матеріалів про події кінця 1923-го року подибуємо: «У селі [...] наказують спекти 40 пирогів і передати їх у сусіднє село. Тут пироги з'їдають і при тім росповідають про чудо в сусідньому селі. Це село повинно спекти вже 80 пирогів, котрі передаються в дальше село і т. и. Геть по Житомирській окрузі й далі. Попи ні сном, ні духом не винні — попи осторонь. Їх бережуть. Це робить, можна сказать, стихия народня. Раніш було трохи инакше. Раніш тільки поновлялися ікони» [4, арк. 83].

Співставляючи архівні та інші джерела про проведення таких трапез (це знайшло відображення і у фольклорі, як прозовому, так і поетичному, пісенному, що був безпосередньо пов'язаний з цими релігійними рухами), приходимо до думки, що ці трапези є відлунням звичаю освячення спеціального ритуального хліба[25], що мав назву «парастас» і набув поширення та особливого значення в час релігійних рухів 20-х років. Церковний термін «парастас» означає «заупокійна служба» [84, с. 127]. У побутовому народному вжитку ця назва була перенесена і на «заупокійні обіди», які, як згадувалося, набули поширення як форма публічних поминок простреленого калинівського Розп'яття у 1923 році. Важливою складовою частиною цієї народної версії поминального ритуалу були «короваї», які згадуються у народній пісні про чудо на Йосафатовій долині «Ой у одній криниченці»:

Несіть в церкву короваї
Спасайте рідненькі краї.
Бога ви не забувайте.

Ось опис цього звичаю, зафіксованого 3 січня 1926 року [4, арк. 79]: групи віруючих людей, переважно у селах, пекли велику «бабу» (паску) з білої муки, а також — готували «солону рибу або з фунт цукру»; все це і називалося «парастасом», якого довірена особа від сільської громади несла в інше село і передавала якійсь людині — представникові вже від цього села; він приймав «парастаса» і заносив його до церкви; представниками від сіл, що переносили «парастас», були найчастіше вибрані віруючі жінки (рідше — мужчини) похилого віку; у церкві над «парастасом» правили «Службу Божу» («панахиду»); після цього рибу віддавали духовенству, цукор відкладали «на коливо» (ритуальна поминальна страва, без якої не може бути поминок [83, с. 71]), а «бабу» ділили по кусочку на всіх присутніх у церкві; водночас і в цьому селі готували вже свого «парастаса», переважно гуртом, «в складку», або завдяки доброчинцям; над ним теж правили «Службу Божу» («панахиду»); «парастаса» передавали до другого села і т. д.

Либонь, цей звичай з нововведеннями і згадується у пісні «Ой у одній криниченці». Властиво, тут ідеться про одне (і провідне!) зі змістових наповнень звичаю «парастасів» та інших поширених у той час благочинних заходів: жертвоприношення і богослужіння за спасіння людства (у підтексті: від влади безвірників-більшовиків) перед Страшним судом. У матеріалах В. Кравченка рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Рильського є записи варіантів цього звичаю і відомості про його побутування. З них довідуємося, що звичай «передачі якогось таємниче-святобливого хліба» з одного села в друге широко побутував на Поділлі вже у 1922 р. і пізніше.

Широке побутування цього звичаю знайшло відображення і в прозовому «фольклорі чудес», зокрема «Йосафатової долини»: скажімо, в оповіданнях, що записав Н. Дмитрук у м. Житомирі від О. Недільчихи і в с. Луки на Житомирщині від дівчини «Хвійони Ґоґенкової» (вуличне прізвище) «Як треба до Страшного суду готуватись», «Проскурки [38, с. 52—53, 59] та інших.

В оповіданні «Проскурки» мовиться про те, що напередодні Страшного суду, коли будуть ходити по землі «Янголи й ничисті — чорти», то в кожній хаті для захисту від нечистої сили («Ганцихриста») повинно бути п'ять проскурок: «штири проскурки в рад з їднаковими пичатями, а їдна зверху з начую [=инакшою] пичатюю і свачена вода». Причо-

[25] Пор. про роль і функції хліба (колачів, короваїв тощо) у повір'ях, звичаях та обрядах у наш час в одному з подільських сіл [89].

му оповідачка уточнює: «Це так, як в церкві Служба на п'ятьох проскурках буває» тощо.

У даному оповіданні фігурує символ «печатки». У «фольклорі чудес» 1920-х рр., як і загалом в уявленнях, що знаходять такий чи інший вияв у соціокультурному просторі українців того часу, він звичайно маркує ознаки побожності і «безвірництва». Причому частіше в останньому значенні асоціюється з атрибутикою більшовицької влади, хоч в основі своїй це — традиційний мотив.

Подібні апокаліптичні (есхатологічні) мотиви «антихристової печатки» є примітними у творчості активістів релігійного руху 1920-х рр., оскільки їх актуальність була мотивована безбожницькою, злочинною політикою тогочасної влади.

Простежуємо цікаві вкраплення в тексти оповідань етнографічних елементів — з побуту, традиційних народних звичаїв, вірувань, обрядів тощо. Приміром, згадка «Всяке село ставе чотири хрести — від дівчат, хлопців, жонатих і старих» [3, арк. 88] засвідчує збереженість у подільському селі ще на початку 20-х років XX ст. традиційного поділу громади на статевовікові групи. Крім того, спостерігається і нове семантичне наповнення у зв'язку з релігійними рухами 1920-х років таких традиційних понять, як «поминальні обіди», «парастас». Судимо так на підставі відповідних відомостей з оповідань того часу: «Божа Мати наказувала», що «кожне село повинно занести на чужу парафію по сорок (40) проскурок» [4, арк. 74], чим займалися переважно віруючі — жінки, люди похилого віку [4, арк. 74а], «стихия народня» [4, арк. 83]; «Баби по всіх селах налякані анцихристом, запаслись проскурками, на кожну хату по 3 штуки і держать там, де нема в хаті курацого чоловіка. Проскурки хороняться коло» ікони, «де лежить в мисочці і в черепочку трошки свяченої води» [4, арк. 75], чутки «про кінець світа й про те, що антихристові треба давати їсти пшенишну проскурку, що її мати завжди на покуті» [4, арк. 82] і т. п [4, арк. 74б, 76, 78, 79, 80, 81]. А змістові ж мотиви творчості стосовно ставлення на «Йосафатовій долині» принесених паломниками хрестів з усіх-усюдів, про те, хто мав право виготовляти, нести і встановлювати такі хрести заслуговують на увагу як матеріал до характеристики народної хрестології.

Незважаючи на небезпеку бути покараними, паломництва до калинівського хреста не припинялися, сприяючи тим фольклоротворенню на тему чудес, зокрема і особливо «Калинівського чуда», а отже — і популяризації, дальшому варіюванню відповідних народних творів. Це відзначає і проф. Р.Ф. Кирчів: «Винятково сприятливим ситуативним чинником творення, сприйняття і поширення цих сюжетів (пов'язаних з «Калинівським чудом». — *В. Д.*) були постійні зібрання біля хреста юрм людей, богослужіння і пануюча тут аура надзвичайного, посилювана різними масовими й особистісними навіюваннями. Ця атмосфера підтримувалася і поширювалася численними паломництвами, проповідями різних мандрівних «пророків», оповідями про чуда біля хреста» [60, с. 8].

Одначе внаслідок переслідування владою учасників релігійних рухів, паломників («поклонників») до калинівського хреста, Йосафатової долини та інших священних місць; репресивних заходів, низки гучних судових процесів, лицемірних звинувачень, жорстоких вироків і антирелігійних цькувань на сторінках тогочасної преси [44; 72; 56; 57; 80; 22; 21; 79; 90; 98; 61; 24] (і пізніше — у періодиці та інших публікаціях) [55; 70; 97; 92, с. 11], було заборонено дослідження та згадування цих подій навіть у побуті. Саме згадування, а отже — і співчуття учасникам цих рухів чи визнання чудес жорстоко каралось. Як показують матеріали нашого польового дослідження, суголосні публікаціям місцевої (вінницької) преси, один з перших експертів прострілу калинівського хреста фельдшер Мурований за визнання цього чуда «...був розстріляний. Така ж доля спіткала і десятки священиків, які протягом місяця цілодобово служили біля хреста» [59].

В умовах незалежності України у місцевій пресі з'явилося кілька спорадичних публікацій, зокрема дві замітки кореспондента В. Бабія, приурочені до відзначення липневих подій 1923 р., тобто «Калинівського чуда» [11; 10].

Отже, ця традиція, що була найпоширеніша на початку 1920-х років у Східному Поділлі, збереглася в пам'яті неповністю: в поодиноких фрагментарних згадках, варіантах деяких сюжетів. Це доводять також зібрані нами етнографічно-фольклорні матеріали[26].

Весь цей фольклор і пов'язані з ним релігійні рухи, паломництва найбільше züактивізувались влітку

[26] Домашній архів автора.

1923 року. До чуток про оновлення церковних бань у Києві, приміром, додавались сюжетні ситуації з традиційними фольклорними і водночас новітніми, «осучасненими» персонажами: наверненого у християнство під впливом чудес «єврея», «москаля-комуніста», навіть «татарина».

Уже в липні того ж року сталось й «Антонівське чудо». Суть його у тому, що в с. Антонівці Міньковецького р-ну Кам'янецької округи селянці Хевроні Онищук об'явилась в криниці Божа Мати «і наказала їй зібрати хресний хід для освячення криниці». Схожі чуда і релігійні рухи ширились і в інших місцевостях, незважаючи на репресії влади. Скажімо, активним учасникам хресних ходів до «Антонівського чуда», богослужінь, носіям цього фольклору «Антонівського чуда» (провидиці Ярині Зіньківській, священику Степану Бучкові, «куркулю» Ящуку Ткачуку «і цілій низці бувших церковних старост, членів церковної ради, які на вулиці і біля колодязя не раз розказували про те, що бачили Божу Матір, при чому казали, що взагалі чуда предрікають загибель радвлади, переміну державного устрію і т. ін.») були інкриміновані звинувачення «у використовуванні релігійних забобонів проти радвлади, в ошуковуванні населення з матеріальною метою по 119 та 120 статтям» [86].

Відтак в атмосфері психологічної напруги у суспільстві, що підсилювалася арештами та переслідуваннями, вилонювалися сюжети апокаліптичного характеру. Це спостеріг уже С. Якимович: «При такому підвищеному настрої появлення давно сподіваної Сафатової долини, а надто після Калиновського чуда, можна це б сказати, вже було заздалегідь обумовлено» [103, с. 115].

Сама українізована версія «Йосафатової долини» на Східному Поділлі[27] постала на основі поєднання біблійних мотивів з реаліями підрадянської дійсності початку 11920-х років. Зокрема, зі Святого Письма взято образ-символ «Гогів Магогів», до яких прозоро прирівняно більшовиків. У «Книзі Пророцькій» під назвою «Об'явлення св. Івана Богослова» читаємо: «І вийде він (сатана. — *В. Д.*) зводити народи, що вони на чотирьох краях землі, Гога й Магога, щоб зібрати їх до бою, а число їхнє — як морський пісок. І вийшли вони на ширину землі, і оточили табір святих та улюблене місто» [18, Книги Нового Заповіту, с. 294], подібне спостерігаємо також у «Книзі пророка Єзекіїля» [18, Книги Старого Заповіту, с. 873] тощо.

Саме з цього наведеного уривку, мабуть, взята назва узагальнюючого образу-символу на основі нового змістового озвучення пророцтва. Суть його у наголосі на загрозі від новітніх нищителів праведного люду — численного більшовицького війська на чолі з найбільшим безбожником-сатаною, якого народна уява персоніфікувала в образі В. Леніна.

У фольклорній інтерпретації набувають сюжетної розбудови слова з «Книги пророка Йоіла» про «Суд у Йосафатовій долині»: «Нехай збудяться й зійдуть народи в долину Йосафатову, бо сяду Я там, щоб судити всі народи з довкілля. Пошліть *на роботу* серпа, бо жниво дозріло, приходьте, зійдіть, бо чавило наповнене, кадки переливаються, — бо зло їхнє розмножилось!» [18, Книги Старого Заповіту, с. 915—916].

Якраз таке народне усвідомлення «розмноження зла» більшовицькою владою і спричинилось до підняття потужної хвилі релігійного руху, масових паломництв і пов'язаної з ними творчості на тему «Йосафатової долини». Прив'язка цієї біблійної теми до урочища між селами Голинчінці і Зведенівкою відбулася на основі варіації і розбудови окремих компонентів такого сюжету: у цій долині місцевий пастух Я. Мисик зазвичай пас вівці; біля криниці він часто молився, брав з неї воду; саме там одного серпневого дня 1923 р. пастух і побачив (за іншими варіантами: йому приснилось) Матір Божу з Немовлям (варіанти: незвичайну молодицю, вдову, Ісуса Христа, Старця); Богородиця наказала, щоб люди ставили хрести і славили Господа біля тієї криниці на цій долині [52].

Мабуть, пастух користувався у селі довір'ям. Його послухали люди і вже того ж самого дня до кринички відбувся перший хресний хід з хоругвами та іконою св. Миколая зі с. Голинчинець, очолений священиком Тихоном. Тут був поставлений перший хрест, якого змайстрував кращий столяр села — Семен (він уже покійний, однак ці відомості підтвер-

[27] Іосафатовою долиною названа і широка балка в Криму, яка має важливе історико-етнографічне значення, цінні пам'ятки середньовічних часів: два середньовічні караїмські цвинтарі, кам'яні надгробки яких з давньокараїмськими написами; залишки притулку дервішів («текіє») [62, с. 94].

джує його дружина Пистина). Чутка так миттєво розлетілася, що того ж дня встановили свої хрести і жителі сусідніх сіл: Русави, Попелівки, Ксендзівки, Рахни, Зведенівки і Джурина.

Рух набував все більшої активності. Чутки про чудо на долині надзвичайно ширились і хвилювали. При цьому постійно обростали додатковими деталями, формувались у розповіді, оповідання, перекази, легенди, билиці тощо: згідно з різними варіантами цих оповідей першого хреста поставив сам пастух «з яких-нибудь ломак» («палки», «чого-небудь») і «с того хреста, шо з ломак, став дуже гарний хрест» («аж три фігури») [63, с. 108—110]; хрести треба ставити «сорок сороків» (сорок разів по сорок) [63, с. 108, 110; 38, с. 60; 3, арк. 70]; по одному (два, три, чотири, п'ять) з кожного села [63, с. 108, 109, 110; 38, с. 52, 59, 60—61; 2, арк. 87; 3, арк. 84, 87]; хрести повинні нести, везти й ставити тільки ті, що «зроду ни курать і водки ни п'ють», мають «чисте сумління» [38, с. 60, 61; 77, с. 46; 63, с. 109] і т. п.

Ключовим сюжетним мотивом цих легенд та інших розповідей стала вістка, що на тій долині має відбутися Страшний суд. Для об'явлення ж цієї Божої волі було обрано місцевого пастуха. Спостерігаємо тут відлуння євангельської традиції. Зі Святого Письма знаємо, що першими, хто визнали Ісуса Христа і відвідали Його та Марію з дарами, були пастухи. Сюжетика «Йосафатової долини», особливо пісні «Це не дуже в далечені» нагадує відповідні епізоди зі Святого Письма чи колядок і щедрівок, зокрема ситуацією «Богородиця з Немовлям і Пастух».

Отже, ця долина між селами Голинчінці і Зведенівкою була названа в дусі євангельської традиції «Йосафатовою», за іншими варіантами, де йдеться про об'явлення вдови — «Вдовиною». У цих останніх варіантах додавалося, що «то гріх навіть казать «Осапатова Долина», а «Вдовина Долина» [63, с. 110].

Під час паломництв до тієї долини переважно складались і виконувались поетичні (пісенні) та прозові твори релігійного змісту, головно на апокаліптичну тематику з виразним антирадянським підтекстом.

Трапляються тут і цікаві згадки етнографічного характеру, скажімо, про народний звичай прибирання хрестів рушниками тощо.

«Всевидяче око» більшовицької влади, звичайно, зауважило спрямоване проти себе ідейно-змістове вістря «фольклору чудес» і народного руху. Зокрема, проти чуда «Йосафатової долини» було вжито найрішучіших заходів. При цьому застосовувались і військові загони, і вербування «свідків» з метою висміяти і спростувати чудо, припинити народний релігійних рух (паломництва) і ширення «антирадянських чуток і розповідей». Ліквідація закопаних хрестів на «Йосафатовій долині» і судові процеси над учасниками паломництв [30] тощо призупинили масовість цього релігійного руху.

Однак не припинили його цілком, як і не припинили творення і побутування пов'язаного з ним «фольклору чудес». На околицях урочища таємно збиралися люди, поширювалися нові чутки, сюжети (як в усній, так і в писемній формі — рукописи «молитов», «пророцтв» і ін.), що були пов'язані переважно з реакцією масової свідомості на антирелігійні репресії влади та її поплічників. У цих розповідях легендарним персонажем став пастух Я. Мисик, який загинув від тортур у тюрмі, не дочекавшись суду. Легендарним забарвленням позначені і розповіді про паломництва з хрестами, навіть з найвіддаленіших місцевостей і з закордону (про привезеного з Дону 7-ма тисячами козаків хреста), про надзвичайну чисельність тих хрестів (8, 10, 16, 18, 28, 30 тисяч); про духовні співи, що доносилися з печі, в якій більшовики спалювали «йосафатівські» хрести тощо [5, арк. 39—40, 140].

Загалом же весь народний релігійний рух і пов'язана з ним духовна творчість українців в умовах більшовицької окупації 20-х років XX століття мали чітко виражене антибільшовицьке спрямування. Тому недарма, за влучним спостереженням професора Романа Кирчіва, ці заворушення разом з відповідними фольклорними новотворами викликали серйозне «занепокоєння у влади і [...] рішучу її протидію та караючу реакцію» [60, с. 10]. Цими та іншими тоталітарними заходами, вдаючись до арештів, репресій, переслідувань, цькувань, нечуваних акцій вандалізму тощо більшовицькій владі вдалось дещо придушити народні релігійні рухи 1923 року, але власне заворушення в селах і містах України, пов'язані з подібними новими чудесними об'явленнями, чутками, легендами, оповіданнями про них не зникли, а спорадично знаходили вияв у масах до кінця 20-х ро-

ків XX століття. Так влітку 1926 року набула поширення легенда про об'явлення Божої Матері в Києво-Печерській Лаврі. Творення, варіювання та побутування цього сюжету в проофіційному дусі осудження та «викриття», спростування розглядає дослідник Микола Левченко [67; 68].

На території Єлисаветградщини (тоді — Зінов'євщини, згодом — Кіровоградщини) 1928 року виникла хвиля легенд на тему місцевих «видінь», різних «чудес», «одкровень», «небесних листів», апокаліптичних пророцтв і т. ін. Дослідник цих явищ Степан Шевченко [99] інтерпретує їх як продовження «Калинівського чуда» і головними причинами вважає аналогічні тривожні народні настрої внаслідок несприятливих природних умов (сувора зима, суха весна) та відповідною політично-економічною ситуацією (див. також: [60, с. 10—11]).

В цьому ж 1928 році поширились містичні настрої серед населення Полтавщини [39]. Це спричинило новий досить потужний народний релігійний рух, епіцентром якого стало село Ватажкове Полтавської округи. Розійшлись чутки, що в сільській церкві з ікони Христа потекла кров. Священик і експерти намагались довести, що це живиця із соснової дошки (на якій була намальована ікона). Але це спричинило виникнення нових легенд на тему Божих кар тим, хто не вірить у чудо. Разом з тим поширювались і інші есхатологічні легенди, оповідання, чутки про чудесні об'явлення, оновлення ікон, розповсюджувались так звані «Афонські», «Русалимські» записки, «Божі листи» і т. ін.

Специфічні форми народної релігійності у той час, зокрема у середині — кінці 1920-х років простежуємо і на території України, що була під польською окупацією. Так, сучасний дослідник Михайло Гуць у праці «Народна творчість села Іванівки (Янівки) на Рожнятівщині» згадує легенду про чудесне («з Божою допомогою [...] сама вийшла з-під землі») побудування церкви св. Михайла у рідному селі у 1926 році [37, с. 224]; традиційна основа сюжету, пор.: [29; 43; 73; 95; 96; 12] тощо.

Згадуваний В. Рожко вказує на релігійні рухи і пов'язану з ними духовну творчість того часу Волині і Полісся. Зокрема, що стосуються чудесно оновлених ікон у селах Рівненського (Білівські Хутори, 1927—1928 рр.) [82, с. 32, 163—167; 81, с. 118—120] і Дубненського (Княгинінок, 1927 р. [82, с. 167; 1, арк. 7—8]; Рудливе, 1928 р. [82, с. 168; 1, арк. 18—19]; Рудка, 1928 р. [82, с. 169; 1, арк. 20—21]; Конюшки, 1929 р. [82, с. 169; 1, арк. 5—8]) повітів, на Волинському Поліссі (Чевель, 1927 р.) [82, с. 173—174; 93, с. 20] та інших. Автор наводить і матеріали про чуда, а також легенди, перекази, які більшою чи меншою мірою стосуються цих ікон і були відомі ще з раніших часів (якот: з часів російсько-турецької війни), а в середині — кінці 1920-х років набули особливого поширення, в тому числі і у зв'язку з відвідуванням цих ікон, паломництвами до них тощо.

Отже, як показують дослідження, народним релігійним антисовєтським рухом та іншими специфічними проявами народної релігійності (паломництва і їх проведення — початок, ритуал зустрічі груп паломників, паломництва з хрестами, хресні ходи, ритуальні трапези — «заупокійні обіди», «парастаси», а також паломницький репертуар — церковні та народні духовні пісні, вірші, легенди та перекази, розповіді відповідної релігійної ідейно-змістової спрямованості, повір'я тощо) у 20-х роках XX століття тією чи іншою мірою була охоплена чи не вся окупована більшовиками територія України. В цих специфічних формах народної релігійності простежується і своєрідна трансформація, розвиток давніх традиційних вірувань та уявлень про добро і зло, гріх і покарання, гріх і покаяння, а також і про кінець світу, чи його «оновлення», прихід антихриста та ін. Водночас вони збагачуються і новими змістовими та сюжетними компонентами, образами, мотивами відповідно до суспільно-політичної ситуації, реалій дійсності українців в умовах більшовицької окупації 1920-х років.

Епіцентром функціонування специфічних форм народної релігійності того часу стало Правобережжя, Східне Поділля, зокрема великі подільські села Калинівка та Голинчинці. Важливу роль тут, найімовірніше, відіграло те, що Східне Поділля — один з реґіонів окупованої більшовиками України, де на початку 1920-х років ще активно проявлялися національно-визвольні рухи, зберігалась особлива напруга антисовєтських настроїв. Вони мали свої специфічні форми вираження, як і специфічними були самі передумови, тобто політична ситуація.

Український уряд і військо опинилися в еміграції, в таборах «за дротами», були інтерновані, обез-

зброєні. На захопленій комуно-московським окупантом території України жорстоко придушувались заворушення, ліквідовувались повстанські загони, утверджувалась нова влада. Зокрема, до кінця 1922-го року було придушено один з найбільших у той час осередків антибільшовицького повстанського селянського руху на сусідній (стосовно Вінниччини) Черкащині — Холодний Яр. Переслідувались і винищувались інші національно-патріотичні повстанські відділи, угрупування, організації, окремі особи.

Все це, вочевидь, спричинилось до особливого розгортання у 1923 р. народного християнсько-релігійного руху, що був найбільше зосереджений на Поділлі, а водночас і відтак — виникнення і поширення пов'язаної з ним духовної творчості.

Як показують наявні матеріали, носіями традиції форм народної релігійності 1920-х років були люди різних вікових категорій, суспільних станів, національностей, віросповідань: учні шкіл, студенти, вчителі, викладачі, краєзнавці...; православні, католики, євреї, мусульмани...; селяни і міщани; цивільні і військові тощо. Але більшість становили прості українські селяни, молодь і люди середнього віку, котрі могли перенести трудноші «поклонницького» (паломницького) ходу: долати пішки далекі віддалі, нести при цьому великі дерев'яні хрести, зазнавати переслідувань більшовицьких карателів.

І лише нечувані за своєю жорстокістю тоталітарні репресії кінця 1920 — початку 1930-х років, колективізація, голодомор та інші жорстокі заходи придушили народні релігійні заворушення і, відповідно, затабуювали дослідження цього явища. Але власне релігійні рухи не зникли безслідно. Вони відроджувались, набували нового вияву і пізніше (у 30-х, 40-х роках XX століття тощо), коли знову загострювалась суспільна психологічна напруга, будучи сприятливим ґрунтом для творення і відповідної пов'язаної з ними духовної творчості певної тематики.

1. Державний архів Тернопільської області. — Ф. 148. — Оп. 5.— Спр. 268.
2. Національні архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (далі: Національні архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ). — Ф. 15—3. — Од. зб. 239, 239. — Арк. 2.
3. Національні архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. — Ф. 15—3. — Од. зб. 240, 240. — Арк. 3.
4. Національні архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. — Ф. 15—3. — Од. зб. 241, 187. — Арк. 4.
5. Національні архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. — Ф. 15—3. — Од. зб. 243, 166. — Арк. 5.
6. *Агапкина Т.* Дерево культовое / Т. Агапкина // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под общей редакцией Н.И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2: Д — К (Крошки).
7. *Агапкина Т.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т. Агапкина. — М., 2002.
8. Апокрифи і леґенди з українських рукописів / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. — Т. І. Апокрифи старозавітні / репринт видання 1896 року ; передм. Я. Мельник. — Львів, 2006.
9. Апокрифи і леґенди з українських рукописів / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. — Т. IV. Апокрифи есхатологічні / репринт видання 1906 року. — Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. — 600 с.
10. *Бабій В.* Йде народ молитися, на Хрест Божий подивитися, або ще раз про Калинівське диво / В. Бабій // Подолія. — 1997. — 15 липня.
11. *Бабій В.* Спомин про Калинівське чудо / В. Бабій // Прапор перемоги (газета Калинівської районної ради народних депутатів та районної державної адміністрації Вінницької області). — 1995. — 12 липня.
12. *Базюк У.* Легенда про чудесну будову дзвіниці Лаври в фольклорі та українській літературі / У. Базюк // Народознавчі зошити. — Львів, 2002. — № 3—4. — С. 229—237.
13. *Байбурин А.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. Байбурин. — Л., 1983.
14. *Барабан Л.* Вічні медитації Анатолія Загрійчука / Л. Барабан // Народознавство. — К., 2002. — № 63.
15. *Барабан Л.* Традиційні образи і мотиви в інтерпретації поета / Л. Барабан // Народна творчість та етнографія. — К., 2003. — № 3. — С. 114—116.
16. *Белова О.* Крест / О. Белова // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под общей редакцией Н.И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2: Д — К (Крошки).
17. *Беньковский И.* Стрелянье в креста (из народных суеверий) / И. Беньковский // Киевская старина. — 1902. — № 6. — С. 161—162.
18. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. — [Б. м.] : Об'єднання біблійних товариств, 1990.
19. *Білецький-Носенко П.* Словник української мови / П. Білецький-Носенко ; АН УРСР, Ін-т мовознав-

ства ім. О.О. Потебні ; підготував до видання В.В. Німчук ; відп. ред. К.К. Цілуйко. — К., 1966.
20. Волинський пролетар. — 1923. — 13 грудня.
21. *Воронин П.* Калинівські «чудотворці» перед пролетарським судом / П. Воронин // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 25, 27, 29.
22. *Вороні[и]н П.* Обслідування «Калинівського» хреста / П. Вороні[и]н // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 39. — 17 лютого.
23. *Вълчинова Г.* Сечко и Марта — формирането на един митологичен комплекс в българската народна култура / Г. Вълчинова // Етнографски проблеми на народната духовна култура. — София, 1994. — Т. 2.
24. *Г. А.* Наслідки обслідування Поділля. Розмова з секретарем ВУЦВК т. Буценком / Г. А. // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 70. — 28 березня.
25. Галицько-руські народні приповідки / зібрав, упорядкував і пояснив Іван Франко // Етнографічний збірник. — Львів, 1901. — Т. X. — Вип. І (А—Відати).
26. Галицько-руські народні приповідки : у 3-х т. / зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко ; 2-е вид. — Львів, 2006. — Т. 1.
27. *Герасимов М.* Обычаи, обряды и поверья в Череповецком уезде / М. Герасимов // Этнографическое обозрение. — 1900. — Кн. 46. — № 3. — С. 133—137.
28. *Глушко М.* Кінь у світогляді українців: дохристиянські мотиви / М. Глушко // Народознавчі зошити. — Львів, 2003. — № 1—2. — С. 90—93.
29. *Гнатюк В.* До колядки про Св. Софію в Києві / В. Гнатюк // Записки НТШ. — 1907. — Т. 79. — С. 155—159.
30. Голинчинські «чудотворці» перед судом // Червоний край. — 1925. — № 138—148.
31. *Горинь Г.* Паломництво в Україні: народознавчий аспект / Г. Горинь // Народознавчі зошити. — Львів, 2003. — № 1—2. — С. 160—167.
32. *Горліс-Горський Ю.* Ave Dictator: Повісті / Ю. Горліс-Горський. — Львів, 1999.
33. *Гринчишин П.* Від Зарваниці до Ґарабандалу / П. Гринчишин ; переклад з англійської, словацької та польської: Надія Лучків ; передмова, упорядкування, розміщення ілюстрацій, ідея обкладинок, поезії: Петро Гринчишин. — Торонто ; Тернопіль, 2001.
34. *Грушевський М.* Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. — Том 4: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII—XVII / М. Грушевський. — Кн. 2 / упоряд. Л. Копаниця ; прим. С. Росовецького. — К., 1994.
35. *Грушевський М.* Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. — Т. 5: Культурні і літературні течії на Україні в XV—XVI вв. і перше відродження (1580—1610 рр.) / М. Грушевський. — Кн. 1 / упоряд. та приміт. С.К. Росовецького. — К., 1995.
36. *Гура А.* Символика животных в славянских народных верованиях / А. Гура. — М., 1997.
37. *Гуць М.* Народна творчість села Іванівки (Янівки) на Рожнятівщині / М. Гуць // Українське народознавство: стан і перспективи розвитку на зламі віків : міжнародні науково-практичні читання, присвячені пам'яті українського вченого-фольклориста Михайла Пазяка (1930—1999) / упорядники О. Петровський, Н. Юсова. — К., 2002.
38. *Дмитрук Н.* Про чудеса на Україні року 1923-го / Н. Дмитрук // Етнографічний вісник. — К., 1925. — Кн. 1. — С. 50—65.
39. *Дмитрук Н.* «Чудеса» на Полтавщині року 1928-го / Н. Дмитрук // Етнографічний вісник. — К., 1929. — Кн. 8. — С. 168—180.
40. Добруджа. — София, 1974.
41. *Достоевский Ф.* Влас / Ф. Достоевский // Гражданин. — 1873. — № 4 (22 янв.). — С. 96—100.
42. *Достоевский Ф.* Влас / Ф. Достоевский // *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. — Том девятый: Критические статьи. Дневник писателя за 1873 год. — С.-Петербург, 1895. — С. 201—213.
43. *Драгоманов М.* Листи до Ів. Франка і інших. 1881—1886 / М. Драгоманов. — Львів, 1906.
44. *Д.* «Смычка» науки з життям / Д. // Література. Наука. Мистецтво. Щотижневий додаток до газети «Вісти ВУЦВК». — Харків, 1923. — № 8.
45. *Дяків В.* «Фольклор чудес» у підрадянській Україні 1920-х років / В. Дяків. — Львів, 2008.
46. *Єфремов С.* Щоденники, 1923—1929 / С. Єфремов. — К., 1997.
47. *Завальнюк К.* Диво з Розп'яттям 1923 року / К. Завальнюк // Панорама. — Вінниця, 2003. — № 62 (9869).
48. *Завальнюк К.* Тайна Йосафатової долини / К. Завальнюк // За Батьківщину (інформаційно-аналітичний тижневик). — Вінниця, 1999. — 24 грудня.
49. *Залецький І.* Йосафатова Долина / І. Залецький // Одигитрия. — Вінниця, 2002. — № 6 (22).
50. *Залецький І.* Йосафатова Долина: Суд людський / І. Залецький // Одигитрия. — Вінниця, 2002. — № 5 (21).
51. *Залецький І.* Йосафатова Долина: Христа славте, хрести ставте / І. Залецький // Одигитрия. — Вінниця, 2002. — № 4 (20).
52. *Залецький І.* Таємниця Йосафатової Долини / І. Залецький // Подольские епархиальные ведомости. — Вінниця, 2001. — № 1 (19).
53. *Залецький І.* Таємниця Йосафатової Долини / І. Залецький // Подольские епархиальные ведомости. — Вінниця, 2004. — № 2 (27).
54. *Залецький І.* Чудная икона из Йосафатовой Долины — в храме прп. Лаврентия Черниговского / І. Залецький // Одигитрия. — Вінниця, 2003. — № 7 (29).
55. Калинівка. Як було викрите Калинівське «чудо» // Прапор комунізму. — 1961. — № 20 (14 лютого).
56. «Калинівське чудо» перед судом. З Винниці, 9—1 // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 9 (11 січня).

57. Калинівське «чудо» перед судом // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 12 (15 січня).
58. Калинівське чудо. Підготовлено Братством преподобного Нестора Літописця // Православна газета. — Вінниця, 1998. — № 3 (49).
59. Калинівське чудо. Підготовлено Братством Преподобного Нестора Літописця по благословінню Високопреосвященнійшого Макарія, Архієпископа Вінницького і Могилів-Подільського // Панорама (обласна Вінницька газета). — Вінниця, 1998. — 8 липня. — № 53 (9371).
60. *Кирчів Р.* Фольклорна опозиція войовничому атеїзмові (фольклор чудес) / Р. Кирчів // Народознавчі зошити. — Львів, 2003. — № 1—2 (49—50). — С. 3—11.
61. *Коваленко М.* «Яко тане віск» (м. Погребище, Бердичівської округи, на Київщині) / М. Коваленко // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 64 (20 березня).
62. *Когонашвили К.* Краткий словарь истории Крыма / К. Когонашвили. — Симферополь, 1995.
63. *Кравченко В.* «Осапатова долина» (окремі аркуші: З матеріялів Етнографічного відділу Волинського науково-дослідчого музею (Житомир)) / В. Кравченко // Етнографічний вісник. — К., 1926. — Кн. 2. — С. 108—111.
64. *Кравченко В.* «Псальми», що в 1923—24 рр. співали прочани під час подорожувань до різних чудес / В. Кравченко // Етнографічний вісник. — К., 1927. — Кн. 4. — С. 71—78.
65. Круглый год. Русский земледельческий календарь / сост., вступ. ст. и примеч. А.Ф. Некрыловой ; ил. Е.М. Белоусовой. — М., 1991.
66. *Л. В.* — Вінніпег, 1958. — Ч. 4. — С. 32—33.
67. *Левченко М.* Як утворилася легенда про нове чудо в Лаврі / М. Левченко // Етнографічний вісник. — К., 1927. — Кн. 4. — С. 120—125.
68. *Левченко М.* Як утворилася легенда про нове чудо в Лаврі / М. Левченко // Левченко М. З поля фольклористики й етнографії. — К., 1927.
69. *Левчук О.* Інтерпретація образу-символу коня в дослідженнях фольклористів / О. Левчук // Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія філологічна. Фольклористика. — Львів, 2006. — Вип. 37. — С. 388—393.
70. *Леонідов Л.* Як було викрите «чудо» / Л. Леонідов // Прапор комунізму. — 1961. — № 20 (14 лютого).
71. *Липа Ю.* Ганнуся / Ю. Липа // Дзвін. — 1991. — № 1. — С. 29—31.
72. *М. З-ць.* Віра в «чудеса» розвіюється / М. З-ць // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 2 (3 січня).
73. *Мирон [Іван Франко].* Замечательная колядка / Мирон [Іван Франко] // Киевская старина. — 1889. — Янв(арь). — С. 231—233.
74. *Невская Л.* Концепт гость в контексте переходных обрядов. Символический язык традиционной культуры / Л. Невская. — М., 1993.
75. Новое небо с новыми звёздами, или Повествование о чудесах Богородицы, почерпнутое из достоверных преданий и древних летописей игуменом Иоанникием Галятовским и напечатанное в 1677 году в Чернигове на польско-русском языке. С присовокуплением сказаний о чудотворных иконах Богоматери Тихвинской, Владимирской, Одигитрии и прочих, также о положении ризы Богородицы во Влахернской церкви / переведено 1849 года Александрою Плохово. — М., 1997.
76. *Нолл В.* Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920—30 років / В. Нолл. — К., 1999.
77. *Олена Пчілка.* Українські народні легенди останнього часу / Пчілка Олена // Етнографічний вісник. — К., 1925. — Кн. 1. — С. 41—49.
78. *Панченко А.* Новые религиозные движения и работа фольклориста / А. Панченко // Сны Богородицы. Исследования по антропологии религии / под ред. Ж.В. Корминой, А.А. Панченко, С.А. Штыркова. — СПб. : Изд-во Европ. ун.-та в С.-Петербурге, 2006.
79. Після засудження «чудотворців» // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 38 (16 лютого).
80. Присуд над майстрами Калинівського «чуда» // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 24 (31 січня).
81. *Рожко В.* Православні монастирі Полісся: історично-краєзнавчий нарис / В. Рожко. — Луцьк, 1996.
82. *Рожко В.* Чудотворні ікони Волині і Полісся: Історико-краєзнавчий нарис / В. Рожко ; видання доповнене і перевидане. — Луцьк, 2002.
83. Словник символів / за заг. ред. О. Потапенка, М. Дмитренка. — К., 1997.
84. Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. : у 2 т. — Т. 2: Н—Ѳ / ред. кол. : Д. Гринчишин, Л. Гумецька, І. Керницький. — К., 1978.
85. Словник української мови : в 11-ти т. — Т. 7: Поїхати — приробляти / ред. кол.: І. Білодід (голова), А. Бурячок, В. Винник, Г. Гнатюк, Л. Гумецька, М. Жовтобрюх, Є. Кирилюк, Л. Паламарчук, В. Русанівський, Л. Скрипник, Т. Черторизька, Л. Юрчук. — К., 1976.
86. Справа про антонівське чудо // Глобус: Двохтижневий ілюстрований журнал. Видання газ. «Більшовик». — К., 1924. — № 23. — С. 15.
87. *Стельмах М.* Твори / М. Стельмах. — К., 1962. — Том II.
88. *Страхов А.* Слова з коренем благ-/блаж- з від'ємними значеннями у східнослов'янських діалектах / А. Страхов // IJSLP. — 1988. — Vol. 37. — P. 73—114.
89. *Творун С.* Стінянські «колачі» (за матеріалами фольклорно-етнографічної експедиції в село Стіна Томашпільського району Вінницької області) / С. Творун // Народна творчість та етнографія. — К., 2001. — № 4. — С. 109—115.
90. «Техніка відновлення» ікон // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 44 (23 лютого).
91. *Толстой Н.* Благовещение / Н. Толстой, С. Толстая // Славянские древности: этнолингвистический

словарь : в 5 т. — Т. 1: А—Г / под ред. Н.И. Толстого ; Институт славяноведения РАН. — 1995.
92. Трубачи трубят тревогу. — М., 1965.
93. *Тучемський Михайло*, прот. По глухих закутках Волинського Полісся / Михайло Тучемський. — Крем'янець, 1938.
94. *Франко І*. Іван Вишенський і його твори / І. Франко // Франко І. Зібр. творів : у 50-ти т. — Т. 30 : Літературно-критичні праці (1900—1902). — К., 1981.
95. *Франко І*. Колядка про Св(яту) Софію в Києві / І. Франко // Франко І. Зібр. творів : у 50-ти т. — Т. 42. — К., 1984.
96. *Франко І*. Студії над українськими народними піснями / І. Франко // Записки НТШ. — Т. 79. — 1907. — С. 108—122.
97. *Хоменко М*. Калинівське чудо / М. Хоменко // Людина і світ. — № 5. — С. 8—16.
98. Цікаві «виклики» // Вісти ВУЦВК. — Харків, 1924. — № 44.
99. *Шевченко С*. Нові легенди на Зинов'євщині / С. Шевченко // Етнографічний вісник. — К., 1928. — Кн. 7. — С. 142—145.
100. *Штырков С*. После «народной религиозности» / С. Штырков // Сны Богородицы. Исследования по антропологии религии / под ред. Ж.В. Корминой, А.А. Панченко, С.А. Штыркова. — СПб., 2006.
101. *Шухевич В*. Гуцульщина. — Ч. 4 / В. Шухевич // Матеріяли до українсько-руської етнольогії. — Львів, 1904. — Т. 7.
102. Явления и чудеса пресвятой Богородицы / перевод с новогреческого и примечания Дмитрия Гоцкалюка ; изд. 2-е, доп. — Сергиев Посад, 2002.
103. *Якимович С*. З есхатологічних настроїв / С. Якимович // Життя і революція. — 1926. — № 2—3. — С. 113—118.
104. *Dekowski J*. Współczesne wesele Tarnowskie / J. Dekowski // Prace i materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria etnograficzna. — Łódź, 1965. — T. 9. — S. 99—106.
105. *Dydowiczowa J*. Zwyczaje i obrzędy doroczne / J. Dydowiczowa // Kultura ludowa Wielkopolski / pod red. J. Bursztу. — Poznań, 1967. — T. 3.
106. *Kolberg O*. Dzieła wszystkie / O. Kolberg. — Wrocław ; Poznań, 1963. — T. 18: Kieleckie. — Cz. 1.
107. *Kolberg O*. Dzieła wszystkie / O. Kolberg. — Wrocław ; Poznań, 1964. — T. 23: Kaliskie.
108. *Kolberg O*. Dzieła wszystkie / O. Kolberg. — Wrocław ; Poznań, 1964. — T. 28: Mazowsze. — Cz. 5.
109. *Kolberg O*. Dzieła wszystkie / O. Kolberg. — Wrocław ; Poznań, 1968. — T. 44: Góry i Podgórze. — Cz. 1.

Volodymyr Dyakiv

ON UKRAINIANS' TRADITIONAL FOLK RELIGIOSITY UNDER CONDITIONS OF BOLSHEVIST OCCUPATION IN 1920s

In the article have been considered some especial forms of Ukrainians' popular religiosity (as pilgrimages, crucessions, supper meetings, erection of crosses etc.) arisen and functioned on the ground and under the influence of crisis-born socio-political conditions of 1920s under-Soviet Ukraine. Traditional basis was proved and novational components, specific features of these practices and connected with them beliefs, notions and folklore belonging were found, to brightest manifestations of people's religious piety and anti-regime frames of mind of that time.

Keywords: popular religious piety, miracle, pilgrimage, plot, spreading.

Володимир Дякив

НАРОДНАЯ РЕЛИГИОЗНОСТЬ УКРАИНЦЕВ В УСЛОВИЯХ БОЛЬШЕВИЦКОЙ ОККУПАЦИИ 1920-х годов

Исследовано особые формы народной религиозности украинцев (паломничества, крестные ходы, обеды, установление крестов и др.), которые возникали и функционировали на почве и под влиянием кризисных общественно-исторических условий 1920-х годов в подсоветской Украине. Доказано традиционную основу и выявлено инновационные составляющие, специфику этих практик и связанных с ними верований, представлений и фольклора, которые были одними из самых ярких проявлений народной религиозности и антирежимных настроений того времени.

Ключевые слова: народная религиозность, чудо, паломничество, сюжет, бытование.



Євген КОТЛЯР

ДО ВИВЧЕННЯ ЗНИКЛИХ ЄВРЕЙСЬКИХ БОЖНИЦЬ. ДОСЛІДЖЕННЯ ЄЛИЗАВЕТИ ЛЕВИТСЬКОЇ РОЗПИСІВ ДЕРЕВ'ЯНОЇ СИНАГОГИ У МИХАЛПОЛІ, 1930 р.

У статті аналізується звіт співробітника Всеукраїнської археологічної комісії Єлизавети Левитської про дослідження архітектури та розписів дерев'яної синагоги в Михалполі в 1930-му році. Критично розглядається зміст цього документа і підкреслюється його цінність. Головна увага приділяється сприйняттю єврейських художніх традицій у синагогальному зодчестві і, особливо, розписах, у порівнянні з іншими дослідженнями першої третини XX ст. (Г. Павлуцький, П. Жолтовський та ін.), підкреслюється своєрідність традиції синагогальної розпису, що склалася на Поділлі в XVIII ст.

Ключові слова: дерев'яні синагоги, Поділля, Михалпіль, єврейські традиції, архітектура, розписи, іконографія, символіка.

Під час розвідок у науковому архіві Інституту археології НАН України у Києві я виявив цікавий документ, що відносився до міжвоєнного часу — піку інтересу до єврейської старовини. Це був початок згортання подвижництва у збиранні артефактів народного мистецтва та вивчення фольклору, які стали програмним і всеохоплюючим рухом у новому музейному житті молодої української республіки [29]. Через декілька років, з 1933 р. — розгромної та сфальсифікованої справи українських мистецтвознавців, зачатки їхньої діяльності були перервані, а самі дослідники репресовані [20; 32]. Однак тоді, починаючи з середини 1920-х рр., і особливо наприкінці цього десятиліття й початку 1930-х рр., зусиллями багатьох художників, мистецтвознавців та музейників незалежно один від одного збиралися унікальні матеріали з єврейської етнографії та народного мистецтва [15]. Серед них відомі імена співробітника Київського художньо-промислового і наукового музею (з 1924 р. — Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка) Данила Щербаківського (1877—1927) [9; 16; 27], тодішніх співробітників Музею українського мистецтва у Харкові Стефана Таранушенка (1889—1976) і Павла Жолтовського (1904—1986) [10; 17; 21], вінницького краєзнавця Густава Брілінга (1867—1940-ві рр.) [4; 15, с. 126—127; 25; 26; 29, с. 79—81], молодих архітекторів Ушера Хітера (1899—1967) та Елюкіма (Іллі) Мальця (1898—1973), які замальовували старовинні об'єкти єврейських містечок для Одеського музею єврейської культури ім. Мойхер-Сфоріма [15, с. 127—129], подвижників Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи ім. Г.С. Сковороди Володимира Гагенмейстера (1887—1938) і Костя Кржемінського (1893—1937) [14] та ін. До структур, які збирали пам'ятки мистецтва, у т. ч. юдаїки, відносилися не лише центральні музеї, але й ціла мережа місцевих краєзнавчих та художніх музеїв, які діяли під егідою Всеукраїнської археологічної комісії (ВУАК) і надсилали туди щорічні звіти [8].

Серед цих звітів і заховався згаданий документ, датований 1930-м роком. Його авторка — Єлизавета Левитська (на титулі — Левицька) зробила дослідження синагоги у містечку Михалпіль на Поділлі за дорученням ВУАК, що знайшло відображення в самій назві звіту [24]. Його унікальність полягає в тому, що це рідкісне пряме свідчення натурного дослідження дерев'яної синагоги зі спробою



Іл. 1. Михалпіль. План і розріз дерев'яної синагоги. Авт. Г. Павлуцький. 1910 р. (Павлуцкий Г. Старинные деревянные синагоги в Малороссии. — С. 378)



Іл. 2. Синагога в Михалполі. Загальний вигляд з південно-західного боку. Фото П. Жолтовського, 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 573)

наукового аналізу її архітектури і розписів. Ця синагога була досить типовою для всього регіону, де в XVIII ст. процвітали єврейські громади, будувалися і розписувалися божниці [13, с. 61—67]. Подальша їхня доля була трагічною — жодна з них не пережила Голокосту. Цей пласт виявився стертим не тільки з національної спадщини, але і з культурної пам'яті. Перед тим як безпосередньо звернутися до цього документа, наведемо наявні дані про єврейське життя в цьому містечку.

Євреї в Михалполі оселилися в першій половині XVIII ст., і на час будування синагоги (судячи з написів в настінних розписах, 1760-ті рр.) їх налічувалося 356 осіб (1765 р.). Загальноросійський перепис населення 1897 р. виявив у містечку 1392 євреїв (60% населення). Виходячи з пізніших даних на момент приїзду до Михалполя Є. Левитської там мешкало від 900 до 1000 євреїв, а в 1930-ті рр. навіть був створений єврейський колгосп. В цей час синагога була в напівзруйнованому стані, в ній не проводилось ремонтних робіт, а також, як випливає зі звіту дослідниці, було небезпечно знаходитись. У 1939 р. було зафіксовано 728 євреїв (34%) і практично всі з них, хто залишився на окупованих нацистами землях, були розстріляні у м. Ярмолинці восени 1942 р., а сама синагога знищена. Останній єврей тут був зафіксований під час експедиції у 1995 році. Тоді ж на єврейському цвинтарі налічувалось більше 100 надгробків [1, с. 223]. Зараз це село Михайлівка (з 1946 р.), Ярмолинецького району Хмельницької області з населенням близько 600 осіб.

Однак повернемося до згаданого документа, аналіз якого вимагає деяких попередніх міркувань. Ми не можемо стверджувати, наскільки Є. Левитська була обізнаною з єврейською культурою та мистецтвом. Хоча, очевидно, вона мала єврейські коріння, і це може пояснити досить точний і ґрунтовний аналіз багатьох аспектів єврейської традиції, який вона наводить у своєму звіті. Але як професіонал, археолог і мистецтвознавець, яка пройшла вишкіл на українському матеріалі, вона бачила і фіксувала найбільш цікаві аспекти єврейської культури, на які звертали увагу й інші українські мистецтвознавці. Цей погляд на єврейську художню спадщину «зовні», вченими, безсумнівно, чудово знайомими з українським церковним і народним мистецтвом, відчувався в постійному порівнянні єврейських артефактів з українськими пам'ятками. З одного боку, вони бачили вкоріненість єврейських традицій в місцевий, український ґрунт. З іншого — намагалися пояснювати їх самобутність відомими і зрозумілими їм основами юдейського культу, східним походженням євреїв та їх зв'язком зі своєю історичною батьківщиною. Так, у статті українського мистецтвознавця Георгія Павлуцького (1861—1924), яка була присвячена дерев'яним синагогам України (1910 р.), автор підкреслював, що ці пам'ятки дуже важливі для українського мистецтва, оскільки «є останніми, вже зникаючими, і в той же час консервативними зразками світського дерев'яного зодчества в Малоросії» [31, с. 382]. Саме Павлуцький першим досліджував і михалпільську синагогу, дав короткий опис її конструкції і сюжетів розписів, опублікував фотографії зовнішнього вигляду і обмірні креслення (іл. 1), які відкрили цю пам'ятку для наукової громадськості і стали базою для подальших досліджень [31, с. 377—378]. Зокрема, на його роботу спиралися Георгій Луком-

ський [41, p. 118], а також відомі польські дослідники Марія і Казимир Пехоткі — автори хрестоматійних монографій про дерев'яні синагоги [42, p. 269; 43, p. 116, 202].

Інший український вчений, Павло Жолтовський, писав, що «синагоги і зовні, і зсередини набагато поступалися в художньому відношенні православним і католицьким храмам. Але це не виключало того, що на стінах синагог були оригінальні за своїм змістом і стилем розписи. Нерідко «Арон Койдеш» — шафа, в якій зберігалися сувої тори, багато прикрашалася золоченим різьбленням і своїми розмірами і пишністю не поступалася католицьким вівтарям» [5, с. 100]. Ми ще повернемося до досліджень Жолтовського, оскільки він теж саме в ці роки відвідував і фотографував подільські синагоги, в т. ч. і у Михалполі.

Публікуючи цей звіт, ми спробуємо прокоментувати опис цієї пам'ятки Є. Левитською, розглянути особливості цієї синагоги у широкому контексті єврейських архітектурно-художніх традицій, а також пролити світло на специфіку розписів дерев'яних синагог цього регіону Поділля. Нижче ми публікуємо повний текст цього документа в авторській орфографії [24].

Розписи культової єврейської пам'ятки XVIII ст. у м. Михалполі на Поділлі. Звіт про літню подорож 1930 р. за дорученням ВУАК.(Л. (Єлизавета) Левитська)

«Синагога XVIII ст. в м. Михалполі б. Проскурівської округи на Поділлі — типовий зразок дерев'яних синагог в невеликих торговельних містечках на терені України, Польщі й Галичини[1].

На задвірках дрібних вуличок містечка вона підноситься темною сильветою і явно руйнується разом з відміранням старих форм життя[2] *(іл. 2).*



Іл. 3. Синагога в Михалполі. Загальний вигляд з північно-східного боку. Фото П. Жолтовського, 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 571)

Це — типовий прямокутний зруб (іл. 3), *в плянї квадратовий, містить головну залю, над якою на чотирьох стовпах підноситься високий дах з гранчастою банею в середині*[3].

Має прибудови: сіни і окреме приміщення для жінок, звідкіль вони через щілину заглядали до головної зали, куди стара релігійна традиція пригнічення, жінки не допускала[4].

---

[1] Як правило, дерев'яні божниці будували невеликі громади, які в умовах недостатнього соціально-економічного рівня не могли собі дозволити муровану синагогу. Такі синагоги були характерні для всього простору Речі Посполитої в XVII—XVIII ст. Рахіль Бернштейн-Вішніцер (1885—1989), видатний історик єврейського мистецтва, відносила михалпільську синагогу до найбідніших і непоказних божниць, називала її «похмурим сараєм з високою покрівлею» [2, с. 402].

[2] Типову будівлю дерев'яної синагоги відрізняв високо піднятий багатоярусний дах, який підвищував споруду над єврейською дільницею і задавав їй просторової організації [31, с. 377]. Дахи зазвичай покривали гонтом, з часом вони темніли і формували плавний силует всієї будівлі. Підставою для відмирання «старих форм життя» було декілька причин, а саме: активна міграція єврейського населення з містечок у великі міста після зняття «смуги осілості» (з 1917) у пошуках заробітку і перспективи нового життя, важкі наслідки Першої світової і громадянської воєн, які завдали величезної шкоди матеріальному середовищу містечок [36, с. 204—205], а також войовничий атеїзм радянської влади.

[3] Синагоги на українських етнічних теренах — східних землях колишньої Речі Посполитої, на відміну від західних земель, власне, польських, мали квадратні плани [37, s. 69]. На думку Тита Геврика, такий центральний план міг бути наслідком загального впливу традицій візантійської архітектури, які панували на цих теренах [3, с. 41]. Просторове рішення синагоги у формі піднятого на чотирьох стовпах внутрішнього куполу було типовим для синагог XVIII ст. Генетично ця традиція сходила до першої третини XVII ст. і була пов'язана з поширенням т. зв. «дев'ятипольних» мурованих синагог, які мали свою символіку [22]. Ряд синагог, зокрема на Прикарпатті, мали спочатку плоскі стелі, а пізніше були перебудовані. Найбільш характерні конструкції склепінь представляли восьмипелюсткові куполи, зокрема на Поділлі. Такі куполи спиралися на систему парусів та викружок (падуг). Конструктивний перехід від стін до склепіння вирішувався у кожній синагозі окремо.

[4] За єврейськими приписами в синагогах чоловіче відділення (власне, молитовний зал) відділялося від жіноче-



Іл. 4. Синагога в Михалполі. Інтер'єр молитовної зали. Західна стіна з входом, хорами і прорізами до приміщення жіночої галереї. Фото П. Жолтовського, 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 576)

Будівля синагоги, її тип, висота, місце серед інших будинків містечка, характер її розпису — все це обумовлене соціяльно-політичними умовами єврейської історії та релігійними й побутовими моментами. Розвиткові єврейського мистецтва на теренах України та Польщі до XIX ст. заважали такі причини, як політичні, цехові та релігійні обмеження. Дерев'яні синагоги ховали за будинками, щоб забезпечити їх від нападів, збудувати за очами юрби, то не робили й за приписами влади, яка забороняла будувати нові синагоги й підновлювати старі, вимагала, щоб заввишки синагога була оддалік в гущавині інших будинків містечка[5]. *Це позначилось і на Михалпільській синагозі. Мова йде про дерев'яні синагоги, що ж до мурованих, які мали значіння фортець в загальній обороні краю, то справа з дозволом влади на їх будування стояла інакше.*

Будинок Міхалпольської синагоги зовні в цілому має риси україно-польського старовинного будинку, розпис же в середині — єврейський із східнім характером[6].

Класова будова європейського середнєвічного суспільства забороняла євреям вступати до цехів, а значить і заважала належно вивчати й удосконалювати те чи інше майстерство. Через це євреї мусіли користуватись працею неєврейських майстрів і артілі, будуючи синагоги. Цим пояснюється те, що будівлі дерев'яних синагог на Україні мають всі риси україно-польського цивільного будинку в конструкції, в фасаді і в деталях (двері, штахети, тощо). Розпис же виконував майстер-еврей[7].

го. Жіноча галерея прибудовувалась до молитовної зали з західного та / або бокових фасадів. Її зв'язок з головною залою впродовж XVI—XVIII ст. здійснювався через вузькі прорізи, через які можна було чути літургію, але не спостерігати за нею. Лише з модернізацією еврейства ситуація почала змінюватися, і в синагогах XIX ст., головним чином реформістського толку, жіночі відділення влаштовували на балконах бічних і західних фасадів і обмежували легкими декоративними балконами. Але в дерев'яних ортодоксальних синагогах це були вузькі, прикрашені балясинами або стрічковим засклен-ням щілини-прорізи, які чітко відповідали прийнятим у той час нормам [28]. У дерев'яних синагогах, і в михалпільській зокрема, також на стіні, що пов'язувала жіночу галерею з залом уздовж центральної осі, над вхідними дверима прорізалося велике кругле або квадратне вікно, яке посилювало освітлення з головного залу (іл. 4).

[5] У цьому абзаці відчувається знайомство автора з відомими на той час статтями про синагоги та єврейські забудови містечок, де підкреслювалися обмежувальні закони влади на зведення синагог, а також висувалися умови стосовно того, щоб синагога виконувала оборонні функції в загальній системі захисту містечка. Це вплинуло на появу т. зв. «оборонного» типу мурованих синагог [2, с. 402, 404; 18].

[6] «Східний характер» розпису, про який пише Левитська, і який, у свою чергу, підкреслювала Р. Бернштейн-Вішніцер, виявлявся у суцільній килимовій декорації, системі декоративних картушів, обрамлень, віньєток, які представляли єдність композиційно-живописної системи та її «хитросплетіння». Бернштейн-Вішніцер бачила в цьому поєднання східних арабесок і середньовічного романського стилю, чому немало сприяли євреї, які завжди контактували між Сходом і Заходом. Проте проникнення до синагогальної культури пов'язувалося з поширенням стилю ренесанс, для якого були притаманні вплетіння до складного рослинного та орнаментального декору мотивів реальної фауни і фантастичного бестіарію, система обрамлень у вигляді картушів з завитками, поширення гротесків [2, с. 391—392].

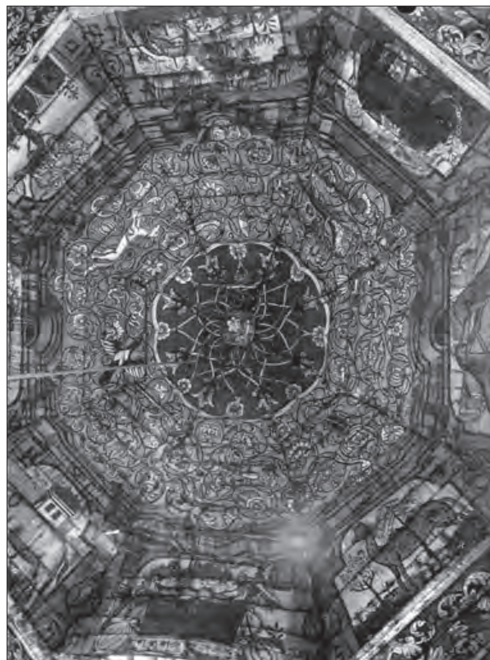
[7] Євреї спочатку не могли вступати до цехів, однак пояснювати схожість архітектури синагог з місцевими польсько-українськими будівлями тільки цими факторами не можна. Спільність прийомів пояснювалася, насамперед, пануванням будівельних норм, матеріалів, єдиними традиціями. Тим більше, що цілий ряд вчених, таких

Релігійна заборона «не сотвори собі куміра, ні всякого подобія того, що на небі вгорі й на землі внизу» — гальмувала розвиток єврейського образотворчого мистецтва і зовсім затримала обсягове виявлення форми. Це позначилось і в розпису синагог: в них — площинна, орнаментальна трактовка і відсутність виображення людини...[8].

Розпис покриває в середині всю центральну залю від верху бані аж до підлоги. В ньому є три складові групи: 1) орнаменти, 2) фігурні композиції, 3) шрифти.

Композиція стін має певний тип і в один спосіб розташована в інших розписаних дерев'яних синагогах (в м. Минківцях, в м. Яришеві на Поділлі, що є точними аналогіями до Михалпільської)[9].

Поле гранчастої бані вкрито заспіль заплутаним орнаментом з тонких стеблин, серед якого біжать звірі й птахи (іл. 5). *На схилі бані вміщені фігурні композиції біблійного й символістичного змісту (рай, звірі)*[10]. *Нижче, серед орнаментова-*



Іл. 5. Синагога в Михалполі. Розпис склепіння. Загальний вигляд. Фото П. Жолтовського, 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 579)



Іл. 6. Синагога в Михалполі. Розпис склепіння. Фото П. Жолтовського, 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 581)

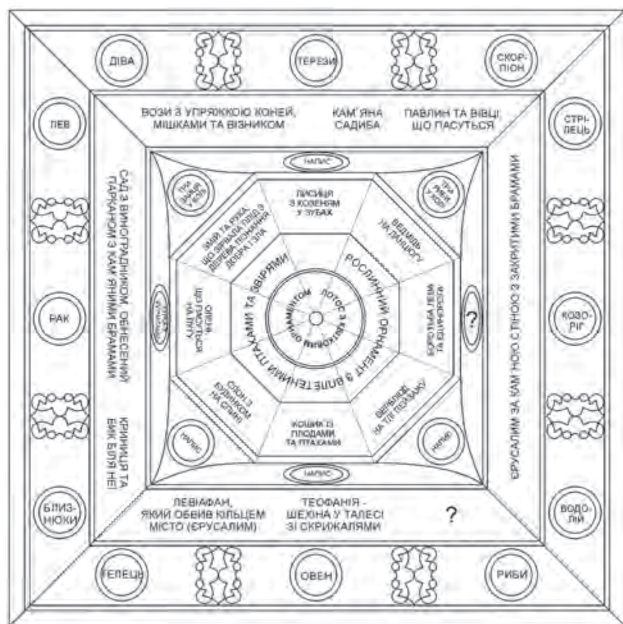
чає всю програму. Тим часом, ґрунтуючись на світлинах Жолтовського, ми можемо представити у графічній реконструкції майже всю програму розписів купола, за винятком тих фрагментів, які не були ним сфотографовані (іл. 7). Хоча, виходячи з інших прикладів, можна спробувати з деякою часткою ймовірності відновити і їх, однак це завдання окремого дослідження. Серед сюжетів на склепіннях михалпільської синагоги ми бачимо наступні: рука з плодом, зірваним з дерева пізнання добра і зла, навколо якого обвився змій — символ гріхопадіння; олені, що пасуться — символ перебування в раю, слон з будівлею на спині — образ єврейського закону і Тори з

як М. Балабан, К. і М. Пехоткі, на яких посилається Т. Геврик, вважали саме євреїв основними будівничими дерев'яних божниць [3, с. 40; 37, s. 69; 43, p. 46, 47]. Головним «концептуальним» завданням було уникнути їх подібності з церквами, але при цьому виробити і свої архітектурні принципи. Тому синагоги більш походили на зразки світського зодчества. Впевненість автора в тому, що розпис виконав «художник-еврей», заснована на програмі і сюжетно-символічному репертуарі розпису, а також на основі включення до неї текстів, які, безумовно, не міг виконати «чужий», не знайомий з єврейською культурою «зсередини».

8 Як і інші мистецтвознавці, наприклад Жолтовський [7, с. 120—121], Левитська пояснює відсутність образів людини заборонами в другій заповіді Мойсея. Більш того, вона наголошує, що «об'ємне виявлення форми» також підпадало під цю заборону. Цим вона пояснює площинний характер збережений. З останнім твердженням важко погодитися, тому що це було притаманне стилістиці народного мистецтва в цілому. Разом з тим, дослідниця має рацію в тому, де «об'ємна», тобто скульптурно виражена форма більше суперечила тій заповіді, яка була спрямована проти «об'ємних» статуй ідолів, що стримувало розвиток у євреїв саме скульптурної пластики [2, с. 390—391; 23, с. 20—21].

9 Вочевидь, автор звіту вивчала ці синагоги, які нам також відомі за матеріалами експедицій і статей П. Жолтовського. Тут тільки не вистачає ще однієї — синагоги в Смотричі, яка була розписана раніше, іншим майстром, і відрізнялася за стилем і виразністю [13, с. 61].

10 Намагаючись уявити загальну композицію розміщення розписів, Левитська лише окремими штрихами намі-



Іл. 7. Схема розміщення сюжетів розпису склепіння синагоги в Михалполі (за фотографіями П.М. Жолтовського). Реконструкція Євгена Котляра. 2013 р.

ного тла в колах — тварини — сліди тотемізму в культі, ще нижче — великі композиції — виноградник, місто Ієрусалим та ін.[11] (іл. 6)

Стіни розподілені сторчовими смугами орнаменту на окремі площини, що мають форму арок, в яких вміщено молитовні тексти. Над цим, серед орнаментального тла в колах — знаки зодіяка — календарне або магічне виображення кожного місяця та фігурні виображення до відомого речення «будь сміливий, як пантера, легкий, як орел, швидкий, як олень, мужній, як лев»[12].

Скрізь майстер уникає виображати людину. Іноді, коли присутність її необхідна, її замінено частково: напр. в знаку зодіяка — «діва» представлені лише руки діви, що вишивають на пяльцях; в композиції «рай» рука Єви з боку картини простягнута за яблуком; в малюнку «стрілець» самі руки натягують лук. Рисунок цих рук скрізь дуже слабий як порівняти із вправною манерою всього розпису[13]. *В Миньковецькій та Ми-*

ковчегом Завіту — класичний сюжет єврейського мистецтва, відомий із середньовічних рукописів [38]. Також тут присутні кошик із плодами, які клюють птахи — ще один поширений образ райського достатку; верблюд на тлі квітучого пейзажу — екзотична тварина, яку можна також співвіднести з образом Землі Обітованої; битва лева з єдинорогом — «класичний» мотив із словника месіанських символів; ведмідь на ланцюзі — символ вигнання — галуту (івр.); лисиця, яка несе у зубах козеня — символічний образ антагоністичних сил природи, в даному випадку сил зла, що може прочитуватися як метафора кари за порушення Божих заповідей. Козеня виступає і як символ євреїв. Ці сцени можна трактувати як образи втраченого раю, який буде повернений лише в месіанській перспективі [40]. Крім того, ми бачимо сільські сцени і пейзажі, а також види Єрусалима, подані як європейські міста з польськими барочними будівлями — натяк на тему повернення, в даному випадку «містечкових» євреїв до Землі Ізраїлю — Ерец-Ісраелю. Периметр склепіння, що відокремлює купол від стін, вирішено з використанням знаків Зодіака, що символізують склепіння як небесний простір і космічну гармонію [39, р. 67—69].

[11] Звичайно, ні про які тотемізми мови немає, зазначені символи також несуть певну семантику, яка універсально виглядає так: три зайці і три риби в колі — символ руху часу, який відміряє відстань від вигнання до месіанського позбавлення, курка з курчатами — метафоричний образ Всевишнього, який дбає про свій народ (іл. 8). Однак точне семантичне визначення одних і тих же сюжетів представляє серйозну проблему для інтерпретації їх смислів, яка пов'язана з регіоном, часом і типом пам'ятки, на якому знаходиться зображення, оскільки образ завжди працює на перетині контексту, тексту і візуального мотиву [35].

[12] Цей дидактичний вислів взято з трактату Мішни «Пірке Авот» («Повчання батьків»), що містить морально-етичні посили юдаїзму: «Ієгуда бен Тейма говорив: «Будь зухвалий, як тигр, і стрімкий, як орел, швидкий, як олень, і могутній, як лев, виконуючи волю Отця твого небесного» (Пірке Авот, 5:20). Ця сентенція виражає якості, необхідні для ревного служіння Всевишньому; вона набула широкого поширення в єврейському традиційному мистецтві. Жолтовський не зафіксував цей сюжет у михалпільській синагозі, однак, аналогічну сцену ми прослідковуємо по його світлинах у Яришеві, яку розписував той самий майстер. На цій підставі, а також вказівці Левитської можна зробити висновок, що даний сюжет був присутній в програмі розпису михалпільської синагоги.

[13] Дуже точне зауваження Левитської: ми бачимо різноманітні способи вирішити конфлікт між 2-ю заповіддю Мойсея і зображенням людини, без якого втрачається натхненність розписів. Вчений підкреслює, що художник навмисно намагається спростити і схематизувати фігури людини, ніби сам відчуває деяку незручність присутності цього мотиву. Це видно на прикладі сюжету, де упряжка коней везе завантажений мішками віз. Чудово розроблений сюжет контрастує з непропорційно маленьким силуетом візника на передку (іл. 9). Складається враження, що він намальований рукою іншого, невмілого художника. Антропоморфні зображення в дерев'яних божницях, на які звертали увагу українські мистецтвознавці, стали предметом окремої публікації автора цієї статті [11].

халпольскій синагозі де в чому відступлено від цієї заборони, а саме: на головній стіні, над уренкойдешом (арон кодешем. — *Є. К.*) *підноситься якась постать в талесі* (молитовне покривало для чоловіків. — *Є. К.*) *із скрижалями заповідів в руках. Це навіть не виображення людини, — це натяк, абстракція, тінь людини, що легко зливається з декоративним тлом стіни»*[14].

Всі складові частини розпису — орнамент, фігурні композиції й шрифти пов'язані між собою і уявляють одно декоративне ціле. Звірі, пейзаж і шрифти виявлені через призму орнаменту і підпорядковані єдиному орнаментальному задуму. Шрифти посідають значне місце в розпису, дають в'язку орнаментальну фактурну сітку.

Двохмірність, площинність розпису підкреслено скрізь за незначними винятками.

Увесь рисунок виконаний вправною сміливою рукою одного майстра, безумовно того самого, що виконував розпис в Миньківцях і Яришеві, де він і підписаний — майстер Іегуда[15]. *Точну дату збудування синагоги й розпису її встановити трудно, але за деякими ознаками будівлі і розпису (геральдичні орли, напр.) можна віднести її на кінець XVIII ст.*[16]



Іл. 8. Синагога в Михалполі. Фрагмент розпису склепіння. Фото П. Жолтовського, 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 575)



Іл. 9. Синагога в Михалполі. Фрагмент розпису склепіння. Фото П. Жолтовського, 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 577)

[14] Це ще один прийом зображення людини, який є новацією цього майстра. Жолтовський також вказував на цей сюжет, називаючи його зображенням Шехіни, покритої талесом (Шехіна (івр. «проживання») — за релігійними уявленнями, незрима присутність Всевишнього у створених світах була постійно присутня в Єрусалимському Храмі. В синагозі її присутність пов'язана з колективною молитвою у міньяні — групі з не менше 10 чоловіків-молільників). Левитська підкреслює, що ці сюжети були зображені у миньківецькій та михалпільській синагогах (іл. 10). Подібний сюжет теофанії ми бачимо і в Смотричі, іншому містечку цього регіону. Жолтовський виділяє цей розпис із трьох згаданих синагог у Михалполі, Миньківцях і Яришеві — далі ми публікуємо вибірку його міркувань з цього приводу. Синагогу у Смотричі розписував інший майстер, який подав цей сюжет по-іншому, але з не менш містичним наповненням. Тут також відчувається подоба людської постаті, але виражена вона по-іншому: розгорнута завіса підкреслює силует рук зі скрижалями і короною, ніби вказуючи на невидиму присутність якогось антропоморфного образу [12] (іл. 11).

[15] Це дуже цінна інформація, що підкреслює роль одного майстра в розвитку цієї традиції по всьому регіону. Ймовірно, місцеві євреї допомагали Левитській перекладати написи з івриту на стінах і склепіннях. Авторський стиль майстра Іегуди чітко відрізняється від авторського розпису синагоги у Смотричі (1776) Олександра Зеєва, сина рабі Ісраеля Каца. Хоча майстер Іегуда використовував у всіх синагогах певний, але з деякими варіаціями репертуар образів, було зрозуміло, що кожен раз він відштовхувався від конструкції інтер'єру молитовного залу, яка відрізнялася у всіх синагогах. Загальним був восьмигранний купол і стіни, а відмінність становили конструктивні форми переходу від стін до склепінь.

[16] Дати розписів зазвичай вказувалися поряд з іменами художників і донаторів в окремих клеймах з написами. Виходячи з цього, діяльність майстра Іегуди припала на 1760—1780-ті рр. Так, синагога в Яришеві була розписана в 5526 р. від створення світу — 1765 р. (дякую за переклад написів Елен Міріам Рохлін, Єрусалим), у синагозі в Михалполі (дати в клеймах розписів, швидше за все, вказують донаторів) — ми знаходимо дві дати: з 5523/1763 по 5533/1773 рр., що може ще пояснюватися тим, що синагоги часто розписували по частинах,



Іл. 10. Синагога в Михалполі. Фрагмент розпису склепіння. Фото П. Жолтовського, 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 583)

Матеріял розпису — темпера на дереві (дубове дерево, що з нього збудована й вся синагога). Кольорит — сполучення ультрамаринно-синього та охристо-червоного, шрифти ж дають акцент гри чорного з білим.

Стан будівлі кепський, вона руйнується, вітром знесено дошки з даху, дощем розмивається розпис. Треба якнайшвидше зафіксувати цю цікаву пам'ятку[17].

Влітку 1930 р. я зробила в ній фотознімки та великі у фарбах кальки, що було дуже трудно виконати, бо вся будівля тріщить і обвалюється, а на голову сиплються купи порохів, що за релігійною традицією не обміталися кілька років»[18].

Цей документ проливає світло на цілий ряд обставин, які стосуються розуміння основ, символіки та духу єврейського мистецтва вченими в міжвоєнний період, усвідомлення значущості пам'яток єврейської старовини, необхідності їх збереження і фіксування.

На жаль, зазначені Левитською в звіті фотознімки та кольорові кальки з цієї синагоги, зроблені нею влітку 1930 р., знайти поки не вдалося. Проте збереглися світлини, які зробив у тому ж 1930 р. Павло Жолтовський. Їх дослідження були автономними. Левитська була співробітником київського ВУАК, а Жолтовський збирав матеріали для Музею українського мистецтва у Харкові. Цей музей був закритий у зв'язку зі згаданою справою про українських мистецтвознавців 1933 р. Матеріали Жолтовського, які дивом збереглися, після війни опинилися у Києві і нині зберігаються в Інституті рукопису НБУ ім. В.І. Вернадського НАН Украї-

по ходу збору коштів (дякую за переклад написів Сергію Кравцову, Єрусалим). Розписи в пізнішій синагозі, в Миньківцях, датуються 1780 р. [35, с. 98]. Тоді ці землі складали південно-східні окраїни Речі Посполитої і відійшли до Росії тільки після другого поділу Польщі в 1793 р. Відповідно, й аргументація автора стосовно зв'язку геральдичних орлів — а Левитська, безсумнівно, мала на увазі двоголового орла як символ Російської імперії, неправильна. Двоголові орли з'явилися в єврейській традиційній культурі набагато раніше, в т. ч. і в розписах синагог. Вони були вираженням образу Бога, милосердного і караючого, символом верховної влади і суду Всевишнього [34; 35, с. 104].

[17] Практично всі дослідники тих років і навіть більш раннього періоду вказували на критичний стан дерев'яних синагог, як і в цілому матеріального середовища єврейських містечок [23, с. 16—17].

[18] Тут автор також вказує на цікаву особливість єврейської традиції, яка вимагає пояснення. Ремонти та реконструкції старих синагог, вочевидь, проводилися тільки зі зростанням самої громади ще в XVIII—XIX ст., це видно з характеру прибудов. Однак у більш пізній період, коли в переповнених містечках «смуги осілості» з'явилися нові синагоги, до старих будівель ставлення змінилося. Їх старовина стала свідченням давньої присутності єврейських громад на польсько-українських землях, їхньої автохтонності. Самі ж будівлі як дерев'яних, так і мурованих, «Старих» або «Великих» синагог овіювались легендами і отримували статус святих місць. Будь-яке вторгнення в ці будівлі зі спробою елементарного ремонту сприймалося як порушення їхньої святості, на що вказувало багато письменників і дослідників. Так, Менделе Мойхер-Сфорім (1835—1917) в оповіданні «Фішка Кульгавий» писав, що євреї всіляко підтримували «нещасну богадільню», яка завалювалась і її «вмовляли триматися надалі до кращих часів» [30, с. 207—208]. Ці «кращі часи», вочевидь, слід розуміти в есхатологічному, месіанському сенсі [19, с. 119, 128]. П. Жолтовський також згадував, що під час відвідування бейт-мідрашу (івр. — будинку вчення, божниці) засновника хасидизму Баал Шем Това (1698—1760) в Меджибожі, він застав приміщення брудним, темним і закопченим. За його словами, внутрішній ремонт там ніколи не вироблявся, щоб зберегти його недоторканим з часів вождя хасидизму [5, с. 24—25]. Однак найціннішими в цьому зв'язку є зауваження М.А. Фріде, яка досліджувала подільські містечка в 1925—1927 рр. у складі експедицій етнографічного відділу Російського музею (нині — Російський етнографічний музей). В одному зі звітів про синагогу в Смотричі вона писала, що загибель синагоги неминуча, тому що «за законами єврейської релігії ніякі виправлення і переробки в синагозі неприпустимі, і зараз багато її частин розвалюються, вибито багато скла у вікнах, але ніхто не сміє до цього доторкнутися» [33, с. 162].

ни [17, с. 348—349]. Так, у даній публікації зустрілися матеріали двох дослідників, шляхи яких не перетнулися в далекому 1930-му році.

В описах цієї та інших синагог Жолтовський писав: «Мандруючи в другій половині двадцятих років по волинських і подільських містечках, я бачив старовинні дерев'яні синагоги, серед них цілих чотири (в Смотричі, Яришеві, Миньківцях, Михалполі) з настінними розписами. Кращі з них були в синагозі Смотрича. Розписи відносились до XVIII ст. і відобразили те своєрідне духовне життя, яким жило тоді містечкове єврейство у свого роду класичному періоді свого історичного існування» [5, с. 24—25]. Вчений абсолютно справедливо бачив у цих розписах загальну художню традицію східноєвропейського єврейства, яка формувалася в кінці XVII—XVIII ст. Пізніше вона стала трансформуватися і спрощуватися, а також втрачати свою художню силу. Однак описані ним синагоги склали окремий регіональний центр побутування цієї традиції, яка саме у цих пам'ятках досягла свого апогею. У своїй публікації 1966 р. [6], яка з деякими варіаціями вийшла у посмертному виданні вченого про монументальний живопис України XVII—XVIII ст. [7, с. 120—121], Жолтовський порівнював два регіони, де синагогальні розписи були найбільш показові. Це землі Прикарпаття та Галичини, з одного боку, і згадані синагоги з Поділля, з іншого. Відносно першого регіону, який знаходився у міжвоєнні часи (період експедицій Жолтовського) на території Польщі, вчений відштовхувався від видань Людвіга Вержбицького [44], а також вже згаданих Казимира і Марії Пехоток [43]. Дослідник виводить досить тонкі і, разом з тим, яскраві відмінності, які демонструють характер еволюції і регіональну своєрідність східноєвропейської синагогальної декорації. Подільські синагоги, розписані в кінці XVIII ст., майже на півстоліття пізніше галицьких втрачають складність і кількість орнаментальних оброблень, проте збільшують коло сюжетних зображень. Майстри, які розписували їх, дещо відходили від площинності, використовували засоби перспективної побудови і сильного та характерного руху. Останнє стосується тварин, які, — і це не одноразово підкреслював Жолтовський в публікаціях, — вводяться замість заборонених людських зображень. Маючи точне око і чудовий художній смак, Жолтовський виділяє синагогу в Смотричі з усієї групи, під-



Іл. 11. Синагога в Смотричі. Фрагмент розпису склепіння. Фото П. Жолтовського, 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 800)

креслюючи її теплий звучний колорит і особливу святковість. Навряд чи він знав тоді, що ці розписи належали пензлю іншого художника, на відміну від уже згаданого майстра Ієгуди. Він торкається і тієї синагоги в Михалполі, про яку писала Левитська: «У розписах Михалпільської синагоги, виконаних у порівнянні зі смотричанскою з дещо меншою майстерністю, зображення дуже реалістичні, але абсолютно не характерні для синагогального ужитку. Тут і широкі міські панорами, сади і виноградники, величезний навантажений мішками віз, запряжений четвіркою коней, — типова ярмаркова сценка. Навіть похмуре зображення Шехіни, покритої широким талесом, з-під якого видно тільки руки, є сміливою спробою антропоморфного зображення божества, суворо забороненого ортодоксальним рабинізмом» [6, с. 30].

Намагаючись пояснити реалістичний характер цих розписів, Жолтовський вказує на вплив хасидизму, більш зрозумілого і прийнятного для простих євреїв, який спрощував приписи і традиції рабиністичного юдаїзму, і закликав «до більш безпосередніх та широких контактів з навколишнім світом», що і відбилося, на думку вченого, на характері розписів подільських синагог. Зрозуміло, що в період, коли створювалися розписи, хасидизм тільки набирав своєї сили і не міг безпосередньо впливати на образно-стилістичну мову синагогального стінопису. Однак загальна сила народної традиції і рівень містицизму в цьому регіоні, який залишався на південно-східних околицях Речі Посполитої і розвивався далеко від рабиністичних центрів, наслідки лжемесіанських рухів Сабтая Цві (1626—1676) і, особливо Якова Франка (1726—1791), а також провісники хасидиз-

му, безумовно, впливали на духовну атмосферу життя та народної культури подільських містечок.

Ці думки вченого чудово доповнюють дослідження Левитської, в завдання якої, очевидно, не входило контекстуальне осмислення цієї традиції, а лише конкретний опис пам'ятки.

Підкреслюючи важливе значення дослідження Левитської, слід закцентуватися на наступному. Її робота здійснювалася в умовах руйнування дерев'яних синагог Східної Європи, зокрема на теренах України, і свідчить про стан однієї з типових і показових пам'яток єврейської культової архітектури перед повним зникненням цього явища. Низка спостережень вченого, аналіз архітектури і розписів демонструє загальну точку зору українських дослідників. Йдеться про одночасний вплив української культури і власне єврейських традицій, пов'язаних із законами юдаїзму (аналіз антропоморфних зображень) і тяжінням до східних принципів живописного декору (килимовість, орнаментальність, площинність). В архітектурному вирішенні синагоги автор бачить прояви україно-польського цивільного зодчества, в той час, як у настінних розписах повністю панує єврейська традиція. Особливу цінність становить опис автором колориту стінопису, який дає змогу деякою мірою змоделювати колірну гаму і уявити загальний мажорний лад живописного ансамблю синагоги. Це можна зробити у порівнянні з автентичними фрагментами та реконструкціями розписів дерев'яних синагог, що збереглися у низці музеїв[19], а також у копіях окремих дослідників[20]. Цей документ доповнює нечисленну базу джерел, що розширюють сучасні уявлення про втрачений культурний пласт — єврейські дерев'яні божниці та самобутній розвиток в межах загальної східноєвропейської традиції стінописного декору синагог Поділля.

[19] Маються на увазі музеї Ізраїлю в Єрусалимі, де збереглися розписи склепіння синагоги в Хорбі (1735 р.) і Hallisch Frankisches Museum в Швабіш Холі (Schwäbisch Hall) у Німеччині, в якому зібраний практично весь розпис синагоги в Унтерлімпургі (1739 р.). Обидві синагоги знаходилися в Баварії, але були розписані майстром Еліезером Зусманом з галицького міста Броди. Він переніс цю традицію на німецькі землі, з 1717 по 1740 рр. розписав сім дерев'яних синагог в Баварії. Другий приклад — реконструкція розписів склепіння дерев'яної синагоги у Ходорові (друга половина XVII ст.) в Музеї діаспори (Beth Hatefutsoth) у Тель-Авіві.

[20] Серед них копії розписів дерев'яних синагог XVII—XVIII ст. в Яблуневі (Л. Вержбицький, 1891), Гвіздеці (А. Брейер, 1913), Могильові (Е. Лисицький, 1916), Полянці (Рутковський, 1933) [42, р. 113—142].

1. 100 еврейских местечек Украины: Подолия : исторический путеводитель / сост. Лукин В., Хаймович Б. — Иерусалим ; Спб., 1998. — Изд. 2. — Вып. 1. — 320 с.
2. *Бернштейн-Вишницер Р.* Искусство у евреев в Польше и Литве / Рахель Бернштейн-Вишницер // История евреев в России / под ред. Браудо А.И., Вишницер М.Л., Гессен Ю. и др. — М. : Мир, 1914. — Т. XI. История еврейского народа. — Т. 1. — С. 390—405.
3. *Геврик Т.* Синагоги / Тит Геврик // Пам`ятки України. — К. : Радянська Україна, 1989. — № 3. — С. 40—42.
4. Державний архів Винницької області. — Ф. Р-5257. — Оп. 1. — С. 2.
5. *Жолтовский П.Н.* Umbra vitae: Жизнеописание Павла Флавиариуса с повествованием о протекании и путях его жизни, о скорбных и радостных временах его существования, а также и о странствиях его по разным местам нашего обширного Отечества и за рубежом, и о том, что наполняло дарованную ему жизнь: Воспоминания : в 2 ч. / П.Н. Жолтовский. — Львов, 1970-е—1986. — 630 л. Рукописный, машинописный текст с авторской правкой. Харківська державна наукова бібліотека ім. В.Г. Короленко. — Ф. 23. Архівний фонд Павла Жолтовського (1904—1986). Р-193. До фонду також входять автобіографічний рукопис вченого, особисті документи, фотографії з часів дитинства до останніх років життя, оригінали статей. Ці матеріали були передані до бібліотеки зі Львова після смерті вченого. Окремі частї цих спогадів (зі львівського екземпляру рукопису, який зберігався в родині вченого) публікувались Н. Селівачовою в журналі «Ант» у №№ 10—12 (с. 174—177); 13—15 (с. 180—183); 16—18 (с. 198—204); 19—21.
6. *Жолтовский П.Н.* Памятники еврейского искусства / П.Н. Жолтовский // Декоративное искусство СССР. — 1966. — № 9. — С. 28—33.
7. *Жолтовський П.М.* Монументальний живопис України XVII—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1988. — 159 с.
8. Інститут археології НАН України. — Фонд ВУАК (Всеукраїнський археологічний комітет). 1918—1933 рр. — 1032 од. хр.
9. Інститут археології НАН України. — Фонд Д.М. Щербаківського. — Ф. 9. — С. 73. «Єврейське мистецтво». — С. 75, 80 «Екскурсія на Поділля й Волинь 24 липня — 10 вересня 1926 року». Щоденник Данила Щербаківського.
10. Інститут рукопису НБУ ім. В.І. Вернадського НАН України. — Фонд С.А. Таранушенка. — Ф. 278. —

С. 473 (найбільш крупний фрагмент фотоколекції єврейських пам'яток з наукових експедицій кінця 1920-х — початку 1930-х рр.) та ін.

11. *Котляр Е.* «Не сотвори себе кумира...». Антропоморфные образы в росписях синагог: натурные исследования украинских искусствоведов (первая треть XX в.) / Евгений Котляр // Перші Богуславські читання. — Харків : ХДАДМ, 2007. — № 3. — С. 55—70.
12. *Котляр Е.* В поисках этического компромисса: образы человека в росписях деревянных синагог / Евгений Котляр // Рерих Н.К. и его современники. Колекции и коллекционеры. Материалы научно-практических конференций Одесского Дома-музея им. Н.К. Рериха, 2005—2006. — Одесса : Астропринт, 2008. — С. 570—584.
13. *Котляр Е.* Восточноевропейская традиция росписей синагог и ее региональные центры на исторических землях Украины. К постановке проблемы / Евгений Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків : ХДАДМ, 2010. — № 8 (Сходознавчі студії. Вип. 3 «Єврейське мистецтво і український контекст. Обрії традиційної художньої культури»). — С. 50—101.
14. *Котляр Е.* Вырванные еврейские страницы: по следам изданий по иудаике Владимира Гагенмейстера / Евгений Котляр // Цайтшрифт. Журнал по изучению еврейской истории, демографи и экономики, литературы, языка и этнографии. — Минск ; Вильнюс : Европейский гуманитарный университет, Центр изучения истории и культуры еврейства в Беларуси, 2012. — Т. 7 (2). — С. 64—81.
15. *Котляр Е.* Еврейские музеи и коллекции первой трети XX века: судьба и следы художественного наследия (Львов ; Санкт-Петербург ; Одесса ; Киев) / Евгений Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків : ХДАДМ, 2009. — № 12 (Сходознавчі студії. Вип. 2). — С. 113—133.
16. *Котляр Е.* Иудаика в полевых исследованиях Данилы Щербаковского / Евгений Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків : ХДАДМ, 2003. — № 2. — С. 156—164.
17. *Котляр Е.* Иудаика Павла Жолтовского / Евгений Котляр // Егупець. Художньо-публіцистичний альманах. — К. : Центр досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства «Дух і літера», 2011. — Число 20. — С. 330—367.
18. *Котляр Е.* Каменные синагоги-крепости Украины XVI—XVIII вв. / Е. Котляр // Истоки. Вестник Народного университета еврейской культуры Восточной Украины. — Харьков : Еврейский мир, 1998. — № 3. — С. 8—22.
19. *Котляр Е.* Образы синагог в зеркале еврейской мемуаристики и литературы / Евгений Котляр // Тирош. Труды по иудаике. Серия: «Judaica Rossica». — Вып. 10. — М. : Сэфер, 2010. — С. 107—129.
20. *Котляр Е.* Автобиографические материалы из архивов спецфонда / Евгений Котляр, С. Таранушенко, П.Н. Жолтовский // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Харків : Харківський художньо-промисловий інститут, 1999. — Вип. 1. — С. 56—57.
21. *Котляр Є.* Павло Миколайович Жолтовський як дослідник юдаїки та єврейського сакрального мистецтва / Євген Котляр // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21—22 жовтня 2010 року. — Луцьк, 2010. — Вип. 17. — С. 160—169.
22. *Кравцов С.* О происхождении девятипольных каменных синагог / Сергей Кравцов // Еврейское искусство в европейском контексте /ред. И. Родов. — Иерусалим ; М., 2002. — С. 191—204.
23. *Лаврский Н.* Искусство и евреи / Николай Лаврский. — М. : Искусство и жизнь, 1915. — 57 с.
24. *Левицька Л.* «Розписи культової єврейської пам'ятки на Поділлі». (Це — назва на титулі звіту, а назва самої статті: «Розписи культової єврейської пам'ятки XVIII ст. у м. Михалполі на Поділлі. Звіт про літню подорож 1930 р. за дорученням ВУАК. Лизавета Левитська). Звіт. 1930 р. (машинопис, укр. мов., 1—16 арк. 20,5 х 31), (текст надрукований у двох примірниках через кальку, з невеликими правками олівцем). Науковий архів Інституту археології НАН України. — ВУАК. 327/18.
25. *Липская А.* Винницая Иерусалимка в Винницких музеях / Алла Липская // Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в XX столітті : збірник наукових праць за матеріалами IX Міжнародної наукової конференції (К., 28—30 серпня 2001 р.). — К. : Інститут юдаїки, 2002. — С. 295—297.
26. *Липская А.* Изделия ремесленников штетлов в коллекции Винницкого краеведческого музея / Алла Липская // «Штетл» як феномен єврейської історії : матеріали конференції (К., 30 серпня — 3 вересня, 1998). — К. : Інститут юдаїки, 1999. — С. 260—262.
27. *Лифшиц Ю.* Две неизвестные коллекции по истории материальной культуры евреев восточной Европы / Юлий Лифшиц // История евреев на Украине и в Белоруссии: Экспедиции. Памятники. Находки / сост. Лукин В.М., Хаймович Б.Н., Дымшиц В.А. — Спб. : Петербургский Еврейский университет: Институт исследований еврейской диаспоры, 1994. — Вып. 2. Труды по иудаике. — С. 152—158.
28. *Лифшиц Ю.* К вопросу о формировании пространственно-планировочной структуры синагогальных зданий / Юлий Лифшиц // Єврейська історія та культура в Україні : матеріали конференції (К., 8—9 грудня, 1994). — К. : Асоціація юдаїки України, 1995. — С. 104—107.
29. *Лукин В.* Традиционное еврейское искусство глазами украинских краеведов / Вениамин Лукин // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического ис-

кусства. — М. : Дом еврейской книги, 2003. — С. 72—84.
30. *Мойхер-Сфорим М.* Фишка Хромой / Менделе Мойхер-Сфорим. — М. : Художественная литература, 1986.
31. *Павлуцкий Г.* Старинные деревянные синагоги в Малороссии / Георгий Павлуцкий // История русского искусства / под ред. И. Грабаря. — М. : Изд. И. Кнебель, 1910. — Т. 2. До-Петровская эпоха (Москва и Украина). — С. 377—382.
32. *Побожій С.* «Жупани». Справа № 1029 про процес над харківськими мистецтвознавцями / Сергій Побожій // Родовід. — К., 1999. — № 17. — С. 17—31.
33. *Сивак С.* Еврейская этнография Подолии в экспедиционных отчетах Русского музея / С. Сивак // История евреев на Украине и в Белоруссии: Экспедиции. Памятники. Находки / сост. Лукин В.М., Хаймович Б.Н., Дымшиц В.А. — Спб. : Петербургский Еврейский университет: Институт исследований еврейской диаспоры, 1994. — Вып. 2. Труды по иудаике. — С. 159—166.
34. *Хаймович Б.* «Геральдический орел» в художественной культуре восточноевропейских евреев / Борис Хаймович // Вестник еврейского университета. История. Культура. Цивилизация. — Иерусалим ; Гешарим ; Москва : Мосты культуры, 2000. — № 3 (21). — С. 87—110.
35. *Хаймович Б.* К вопросу о семантике мотива «трех бегущих зайцев» на еврейских памятниках / Борис Хаймович // Еврейский музей : сб. статей / сост. В.А. Дымшиц, В.Е. Кельнер. — СПб. : Центр «Петербургская иудаика», Симпозиум, 2004. — С. 95—108.
36. *Щербаківський Д.* Пам'ятки мистецтва на Правобережжі / Данило Щербаківський // Коротке звідомлення Всеукраїнського археологічного комітету за 1926 рік. — К. : Українська Академія наук, ВУАК, 1927. — С. 191—209.
37. *Balaban M.* Zabytki historyczne żydów w Polsce / Majer Balaban. — Warszawa, 1929. — 156 s.
38. *Epstein M.M.* The Elephant and the Law: The Medieval Jewish Minority Adapts a Christian Motif / Mark M. Epstein // The Art Bulletin. A Quarterly Published by the College Art Association, 1994. — V. LXXVI. — № 1. — P. 465—478.
39. *Fishof I.* Written in the Stars. Art and Symbolism of the Zodiac / Iris Fishof. — Jerusalem : The Israel Museum, 2001. — 144 p.
40. *Khaimovich B.* The Jewish Bestiary of the 18-th Century in the Dome Mural of the Khodorov Synagogue / Boris Khaimovich // Jews and Slavs. — Jerusalem ; K., 2000. — V. 7. — P. 130—187.
41. *Lukomsky G.* Jewish Art in European Synagogues / Georgi Lukomsky. — London, 1947. — 182 p.
42. *Piechotka M & K.* Heaven`s Gates. Wooden Synagogues in the Territories of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth / Maria and Kazimierz Piechotka. — Warsaw ; Krupski i S-ka, 2004. — 416 p.
43. *Piechotka M. And K.* Wooden Synagogues / Maria and Kazimierz Piechotka. — Warsaw, 1959. — 220 p.
44. Wierzbicki L. Bożnica w miasteczku Jabłonowie nad Prutem / L. Wierzbicki // Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce. — Kraków, 1891. — IV. — P. 45—51.

Yevhen Kotlyar

ON RESEARCH IN EXTINCT SYNAGOGUES. YELYZAVETA LEVYTSKA'S STUDIES (1930) ON MURALS OF THE WOODEN SYNAGOGUE IN THE TOWN OF MYKHALPIL

The article has brought a 1930 report by Yelyzaveta Levytska, member of Ukrainian Archaeological Commission, on architecture and murals of the wooden synagogue of the town of Mykhalpil. Contents and findings of the paper have been critically reviewed and their values for scientific projects emphasized. In the focus of study has been a perception of artistic traditions originated at Jewish synagogue architecture and wall paintings in particular, a point differentiating this study from other similar ones processed during the first third of the XX c (H.Pavlutsky, P. Zholtovsky and other art scholars); quite unique character of synagogue murals developed in Podilia at the XVIII c. is underlined.

Keywords: wooden synagogues, Podilia, Mykhalpil, Jewish traditions, architecture, murals, iconography, symbolism.

Евгений Котляр

К ИЗУЧЕНИЮ ИСЧЕЗНУВШИХ СИНАГОГ. ИССЛЕДОВАНИЕ ЕЛИЗАВЕТЫ ЛЕВИТСКОЙ РОСПИСЕЙ ДЕРЕВЯННОЙ СИНАГОГИ В МИХАЛПОЛЕ, 1930 г.

В статье анализируется отчет сотрудника Всеукраинской археологической комиссии Елизаветы Левитской об исследовании архитектуры и росписей деревянной синагоги в Михалполе в 1930-м году. Критически рассматривается содержание этого документа и подчеркивается его ценность. Основной упор делается на восприятии еврейских художественных традиций в синагогальном зодчестве и, особенно, росписей синагог, в сравнении с другими исследованиями первой трети XX в. (Г. Павлуцкий, П. Жолтовский и пр.), подчеркивается своеобразие традиции синагогальной росписи, сложившейся в Подолии в XVIII в.

Ключевые слова: деревянные синагоги, Подолия, Михалполь, еврейские традиции, архитектура, росписи, иконография, символика.



Володимир КОНОПКА

АРЕАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ТРАДИЦІЇ КОЛЯДУВАННЯ ПІД ЧАС ЖНИВ В УКРАЇНІ

Стаття присвячена одній з найважливіших ділянок традиційної культури українців — календарній обрядовості. Залучивши польові етнографічні матеріали, автор описує та аналізує звичай колядування під час жнив, який ще не достатньо досліджений в науковій літературі.

Ключові слова: українці, жнива, зажинки, колядування, перший сніп.

Жнива для хліборобів мали дуже важливе значення: від того, як віджнивуєш, залежала подальша доля селянського господарства. Початок і кінець жнив були для селян урочистістю.

В етнографічній літературі XIX—XX ст. під час опису жниварської обрядовості перевагу надавали обжинковому комплексу звичаїв і обрядів. Зажинки згадували побіжно, обґрунтовуючи це відсутністю відповідного фактографічного матеріалу. На теренах Південно-Західного історико-етнографічного регіону України[1] побутував зажинковий звичай, згідно з яким на першому снопі колядували[2]. Відзначимо й інший, менш поширений варіант, коли колядували на останньому снопі [5, арк. 21, 60]. На жаль, цей звичай поки що мало досліджений, тому бібліографія цього явища незначна.

З дослідників кінця XIX — початку XX ст. про звичай згадують лише Михайло Максимович [34, с. 129] та Агатангел Кримський [28, с. 8; 29, с. 354, 356]. У середині XX ст. про нього згадує Степан Килимник [21, с. 71], а наприкінці XX ст. це питання стало об'єктом дослідження декількох етнологів та фольклористів [10, с. 99—104; 11, с. 6—10; 13, с. 64—65; 36, с. 68—71; 37, с. 37—39; 38, с. 57—58; 39, с. 98—99].

Джерельну базу цього дослідження складають польові матеріали, зафіксовані автором під час етнографічних експедицій упродовж 2007—2012 років[3], зібрані у більше ніж в 80 населених пунктах. Зараз більшість цих матеріалів зберігаються в архіві Львівського національного університету імені Івана Франка [2, арк. 1—60; 3, арк. 1—110; 5,

[1] Містить такі структурні одиниці: Волинь, Надсяння, Опілля, Поділля, Покуття, Гуцульщина, Бойківщина, Лемківщина, Українська Буковина, рівнинне Закарпаття [16, с. 210—211].

[2] Автору під час етнографічних експедицій вдалося виявити цей звичай на Волині, Поділлі, а згадки про нього на Бойківщині та Лемківщині.

[3] У Славутському р-ні Хмельницької обл. в липні 2007 р., Богородчанському р-ні Івано-Франківської обл. в липні 2008 р., Гощанському та Острозькому р-нах Рівненської обл. в липні 2009 р., Теребовлянському, Підволочиському та Тернопільському р-нах Тернопільської обл. в серпні 2009 р., Турківському р-ні Львівської області в червні 2010 р., в Горохівському р-ні Волинської обл. в липні 2010 р., в Воловецькому р-ні Закарпатської обл. в червні 2011 р., в Бродівському та Радехівському р-нах Львівської обл. в липні 2011 р., в Великоберезнянському та Перечинському р-нах Закарпатської обл. в червні 2012 р., в Кам'янко-Бузькому та Бузькому р-нах Львівської області у липні 2012 р.

арк. 1—64] і архіві Інституту народознавства НАН України [1, арк. 1—205]. На основі зібраних матеріалів опубліковано декілька статей [26, с. 540—544; 27, с. 77—82].

Борис Грінченко у своєму словнику української мови дав таке визначення: «Колядування — це виконання колядок у Різдвяний вечір (25 грудня / 6 січня)» [19, с. 274. Ширше тлумачення — це святкові обходи з виконанням величальних пісень-колядок або речитативних формул поздоровлень та побажань, які завершуються одержанням дарунків. В основі цих обходів лежала магічна ідея «святкового дня», згідно з якою висловлені в період свят побажання мали стати реальністю.

Значення терміна «колядування» в словосполученні «колядування в жнива», яке ми використовуємо у своїй статті, зводиться до звичаю в день початку чи по закінченню жнив виконувати групою чи окремими женцями різдвяних церковних чи народних колядок.

Польові етнографічні матеріали автора і скупі згадки з джерел та літератури дають змогу стверджувати, що подекуди в Україні колядували на зажинках чи обжинках, у певних випадках могли колядувати і в інші пори року (під час стихійних лих — епідемії, засухи).

На думку деяких дослідників, обряд колядування характерний лише для зимового календарного циклу свят [30, с. 366]. Людмила Виноградова зазначає, що колядування — це ритуал обходу домів, приурочений переважно до святок; інших варіантів колядування у східних слов'ян вона не подає [9, с. 570—575]. Але дослідниця відзначає, що сам обряд колядування практикувався не лише у зимовому, але й в інших календарних циклах. В західнослов'янській фольклористиці всі ці обходи зазвичай називають колядуванням, а пісні — колядками. «Окрім святкових коляд, — писав словацький етнограф А. Вацлавик, — широко відомі весняні (колядки. — *В. К.*), які супроводжували обходи на св. Блажея, св. Дороту, св. Ржегожа, масницю, коляди при внесенні «літа», ті, які виконуються в Зелений четвер, на Паску і, насамкінець, літні чи свентоянські» [7, с. 8].

Таке широке використання терміна «коляда» для текстів, які супроводжують різні календарні обходи, пов'язане, на думку Л. Виноградової, з процесом стирання термінологічних відмінностей обхідних пісень [7, с. 8—9]. На нашу думку, таке пояснення не є повним. Визначальним елементом вважаємо сюжетну спорідненість або ж використання одного і того ж сюжету у піснях з різним термінологічним означенням.

Обхідні пісні поширені й в українців. Як ми побачимо далі, у них багато спільного з колядним репертуаром. Яків Головацький подає десять обхідних царинних пісень [18, с. 241—246], сюжети більшості з них мають свої аналогії в колядках. Побутували ці пісні на Лемківщині: «Послѣ того слѣдують Царинныя или Русальныя пѣсни, сохранившіяся только у Лемковъ, т. е., Карпатскихъ жителей Западно-Русской части Галиціи. Ихъ поють тоже хоромъ женщины при обхожденіи поля (царины) на Троицынъ День или Зеленыя Свята, который праздникъ называютъ Лемки и Угроpоссы Русальями, Русальной Недѣлей» [17, с. 7].

Зокрема, сюжет другої царинної пісні[4] повністю відповідає дуже популярній в слов'янському фольклорі темі «переваги милого» (за класифікацією

---

[4] Початок цієї пісні Я. Головацькому, мабуть, не вдалося записати, і вона розпочинається з приспіву.

[приспів]
Прійшовъ до неи татцейко еы:
«Дай ми дѣвойко, хоть галузь вина,
Або дармо дай, або ми продай!» —
«Ни дармо ни дамъ, а ни не продамъ,
Бо моє вино барзъ дорогоє,
Барзь дорогоє, непочатоє». —
приспів:
Гей на великдень, на славный день,
садило дѣвча зелене вино,
Садило, садило, Богу ся молило:
«Спусти Божейку, чорну хмаройку,
Чорну хмаройку, дробного дождджу
Чей бы ся пріяло зелене вино!
Ей вино жъ моє зеленейкоє!
Прійшла до неи мамцейка єй:
«Дай ми дѣвойко, хоть галузь вина,
Або дармо дай, або ми продай! » —
«Ни дармо ни дамъ, а ни не продамъ,
Бо моє вино барзъ дорогоє,
Барзь дорогоє, непочатоє». —
[приспів]
Прійшовъ до неи милейкій єи:
«Дай ми дѣвойко, хоть галузь вина,
Або дармо дай, або ми продай! » —
«Тобѣ не продамъ, лемъ ти дармо дамъ» [18, с. 241—242].

Л. Виноградової [7, с. 56], а в українському колядному репертуарі відомо більше ніж 170 варіантів [25, с. 752—755]. Мотив «зелене вино» також часто зустрічається в колядках слов'янських народів [7, с. 37, 85—87].

Зміст шостої царинної пісні[5], відповідає поширеній у всіх слов'ян сюжетній ситуації, коли відображаються польові роботи на полі господаря, а учасниками виступають — «сам Господь», святі, «Божа Мати» [7, с. 94]. Перша частина пісні є набагато давнішою від другої, в якій помітний вплив християнства. В іншому розділі — «колядки для господаря» — Я. Головацький подає колядку з подібним сюжетом: «Самъ Господь Богъ за плужкомь ходить, Пресвята Дѣва ѣстоньки носить…» [17, с. 17]. В збірнику «Колядки та щедрівки» подається більше ніж 50 варіантів подібних за сюжетом українських колядок [25].

Перше свідчення про колядування в жнива знаходимо у М. Максимовича: «Як жнуть бороду… виконують при тому й посипальну новорічну пісню: «Ходить Ілля, носить пугу житяную: де замахне — жито росте!» [34, с. 129]. Аналогічні чи схожі зразки належать до дитячих колядок і щедрівок [15, с. 77—78].

Зауважуємо сюжетну спорідненість колядки, яку подав М. Максимович, та шостої царинної пісні з записів Я. Головацького. Царинні пісні виконувалися під час обходу полів [22, с. 181]. Сучасні записи підтверджують цю традицію, респонденти додатково зауважують, що обходи проводилися вже тоді, коли достигало зерно: «Царина, то царина в нас, В русалю. То в любу неділю, як жито колося»[6].

Отже, час виконання царинних пісень (Зелені свята, період достигання злакових) та час колядування в жнива (зажинки, обжинки) з використанням сюжетноспоріднених текстів свідчить про їхню прадавню прив'язку до літнього циклу, а не «мандрівку» із зимового.

Далі проаналізуємо колядування в жнива, але специфіка джерельного матеріалу (здебільшого під час колядування в жнива виконувалися церковні колядки — записи 80-х рр. XX ст. — поч. XXI ст.) не дає змоги повністю реконструювати пісенну частину обряду.

Цікавими для дослідження звичаю «колядування в жнива» є заборони щодо колядування в певний час. Здебільшого це церковні заборони, які дуже часто отримували народне тлумачення. Для більшості теренів України характерно починати колядування від Введення (4 грудня). Зрідка, зокрема на Бойківщині, респонденти відзначають, що можна було колядувати вже тоді, коли в полі з'являться перші «полукіпки». Щоправда, самого звичаю колядування у полі тут уже не пам'ятають [39, с. 99]. Те, що звичай не зберігся у пам'яті інформаторів, ще не означає, що в минулому він не був поширений на цих теренах, позаяк його підтверджує приказка (записана неодноразово) про те, що можна колядувати після того, як зіжнуть півкопи чи копу [3, арк. 21]. Подібна інформація з Волині: «Колядувати після жнив. Начинають колядувати. То не колядували, а казали, що вже можна» (с. Гумнище Горохівського р-ну Волинської обл.) [1, арк. 28]; «То кажуть колядували, вже колись ше, но я того не знаю. То казали колядували колись, як гречаного снопа зав'яжуть. Бо то вже жнива кончились, бо колись вже гречка сама остання» (с. Смолява Горохівського р-ну Волинської обл.) [1, арк. 78].

Експедиційні дослідження на території Західного Поділля[7] (Тернопільська обл.) засвідчують загальну поширеність звичаю колядування в жнива на цих теренах, оскільки більшість інформато-

---

[5] Ей горе, горе! сам тя Богь оре,
Божа матенка насѣня носить,
Насѣня носить и Бога просить:
«Зародь, Божейку, насѣня троє,
Насѣня троє, не єднакоє:
Перше насѣня — яра пшеничка,
Друге насѣня — зелено вино,
Трете насѣня — пахнячій ладань.
Яра пшеничка на проскуройки,
А на якіи, на всенощніи;
Зелене вино до Службы Божой,
На причащаня, душь очищаня,
Пахнячій ладань до кадильнички [18, с. 244—245].

[6] Записано 8 червня 2012 р. Біляковським П.В. у с. Сімерки Перечинського р-ну Закарпатської обл. від Мандич Юлії Іванівни, 1934 р. н. та Ганусів Марії Іванівни, 1930 р. н.

[7] Села Білоскірка, Грабовець, Застінка, Козівка (Тернопільський р-н), Ілавче, Сороцьке (Теребовлянський р-н), Криве, Магдалівка, Поділля, Теклівка (Підволочиський р-н).

рів, які були виконавцями обряду, про нього пам'ятають: «То, кажуть, що колядували. Як перший сніп, то зав'язала сніп, і сідала на нього: чи жінка чи чоловік, хто там сідав. Зачинали колядувати, помолилися і колядували» [5, арк. 9]; «Господар перехрестився і говорив: «Господи Боже, допомагай». Починав жати. Вижали перший сніп, господар сідав, і колядували» [5, арк. 12]; «Як вийшли в поле, нажали перший сніп, сідали на землю, той сніп ставили в середині. Обсіли його, заколядували «Бог Предвічний», там другу коляду...» [5, арк. 20]; «Так колись ще було, старі люди кажуть... перед тим все одно співали коляду «Вселенная веселися» [5, арк. 64].

Звичай колядування на жнива був поширений і на території Східного Поділля: «Як тільки нажнуть і зв'яжуть першого снопа, хутчій сідають на нього і починають колядувати» [38, с. 57]; «Перший сніп нажинає найстарший у сім'ї (дідусь, бабуся), сідає на нього і колядує колядку з традиційного різдвяного репертуару, після чого благословляє присутніх та просить допомоги у зборі врожаю та щасливому його завершенні» [13, с. 64]. Галина Виноградська повідомляє про загальну поширеність цього звичаю у південних районах Хмельницької області[8]. Констатацію факту поширення звичаю колядування в жнива на Поділлі знаходимо також у дослідженнях С. Павлюка та О. Курочкіна[9].

На Волині теж вдалося зафіксувати згадки про колядування на першому снопі: «Стали, господар, от мій тато, прийшов, перехрестився, косу в руки і: «Боже допоможи». Першого накосив снопа, зв'язав, а це так було раньше, то нажав снопа сів і заколядував. ...Колядували і (потім промовляли. — *В. К.*) «Дай, Боже, за рік дождати цих жнив, а цей хлібець спожити в доброму здоров'ї» [4, арк. 18]. Інший респондент розповідає почуте від своїх батьків: «Шось таке було. В наши часи, то я не помню, а раніше ше розказували, шо колядували і цьо..., як зажинали, то колядували» [4, арк. 41].

У західноподільському селі Ілавче (Теребовлянський р-н Тернопільської обл.) колядували на останній культурі, яку жали. Найчастіше це була гречка: «Як вже перший сніп гречки зав'язали, то колядували, а так не колядували» [5, арк. 25]. Тут же поширене також уявлення про те, що, полежавши на першому снопі, не болітиме спина в жнива. Аналогічно колядували на гречці в волинському с. Кутрів (Горохівський р-н Волинської обл.): «Говорили після гречаних колядували. Колядували всякі, які хто знає» [1, арк. 138]. Про колядування на гречаному снопі подає інформацію і С. Килимник: «В деяких місцевостях Поділля після скосу гречки всі, коли в'язали снопи — колядували. Чому це так — трудно з'ясувати. А в Літинськім і Лятичівськім повітах (може й ще де це відбувалося), їздили до знайомих та родичів з гречаним снопом колядувати...» [21, с. 71].

Найчастіше колядували «Бог Предвічний», «Нова радість стала», «Дивная новина», «Вселенная веселися», «Добрий вечір тобі, пане господарю». Цікаво, що в кожному селі перевагу надавали одній з перелічених колядок. Зокрема, у селі Білоскірка на Тернопільщині колядували «Вселенная веселися» [5, арк. 63, 64], у селі Сороцьке на Теребовлянщині — «Бог Предвічний» [5, арк. 9, 12, 20, 21], у селі Кутрів на Горохівщині — «Нова радість стала», «По всьому світу стала новина» [1, арк. 138], а на Хмельниччині надавали перевагу колядкам «Нова радість стала», «Добрий вечір тобі, пане господарю» [13, с. 64]. Як зазначали інформатори, колядували лише церковні колядки. Пояснення колядування самими респондентами найчастіше зводилося до формули «Щоб Бог родив» [5, арк. 25]; «Як жнива починаються — вже можна колядувати, а до жнив не можна. Колядують на жнива, бо вже йде до Різдва»; «Нажавши перший сніп, можна колядувати, бо вже йде до Різдва»; «Щоб слабість не верталася на худобу і людей» [13, с. 65].

Жниварські колядки поки що досліджені науковцями недостатньо[10]. Про них збереглося дуже мало свідчень, записи — одиничні. На думку до-

[8] У Городоцькому, Чемеровецькому, Дунаївецькому, Кам'янець-Подільському, Новоушинському, Віньковецькому р-нах [12, с. 499].

[9] «На Волині, Поділлі простежується дохристиянський ритуал, коли, зжавши перший сніп, женці сідали на нього і виконували колядку» [35, с. 284]; «У Гусятинському повіті (Тернопільська область. — В. К.), за даними експедицій, ще порівняно недавно зберігався архаїчний звичай колядування на першому снопі» [30, с. 362].

[10] В енциклопедичній статті, присвяченій колядуванню у слов'ян, про такий вид колядок навіть не згадується [8, с. 576—579].

слідниці Світлани Творун, різниця між різдвяними та жниварськими колядками полягає в тому, що на Різдво частіше вживається рефрен «дай, Боже», а в жниварських колядках — «славен єси на небесі» [38, с. 58].

Під час польових етнографічних експедицій автору не вдалося виявити колядок, які б співали спеціально на жнива. На досліджуваних теренах виконували церковні колядки, ті ж, що й на Різдвяні свята. Натомість С. Творун подає записи декількох жниварських колядок, які їй вдалося виявити на Східному Поділлі:

— Господарю, неньку, вставай раненько.
Славен єси на небесі[11].
Прийдуть до тебе три товариші.
Перший товариш — ясне сонечко,
Другий товариш — дрібний дощичок,
Третій товариш — ясний місяць.
— Перший товариш, чим ся похвалиш?
— Ой як зійду я в неділю рано,
То й зрадуються церкви і костьоли,
Церкви і костьоли, а в церквах престоли.
— Другий товариш, чим ся похвалиш?
— Ой як я зійду три рази в маю,
То зарадується жито й пшениця.
— Третій товариш, чим ся похвалиш?
— А як я зійду темної ночі,
То й зрадуються у полі звірі.
У полі звірі, хто є в дорозі [37, с. 37—38].

Із другого варіанта у с. Стіна (Томашпільського р-ну Вінницької обл.) жінка змогла пригадати лише один рядок і рефрен: «Радість настала, жита діждали, Славен єси на небесі...» [36, с. 69]. Зміст цих колядок співзвучний із записами різдвяних колядок попередніх періодів, але дослідниці вдалося зафіксувати, що саме їх виконували в жнива.

Колядки — це обрядові тексти привітального, величального, доброзичливого характеру, адресовані господарю і членам його сім'ї. Але колядування в жнива не можна розглядати окремо від контексту. В цьому випадку однаково важливими виступають магічні дії (зжинання першого снопа, сидіння на ньому) та виконання пісенних текстів. Приповідки при цьому часто є супутніми елементами, хоча також важливими, а тому не можуть бути упущені з обряду.

Найперше звичай колядування в жнива спробувала проаналізувати Оксана Ходак. На її думку, в минулому колядування мало магічний характер. Враховуючи те, що у слов'ян Новий рік не завжди був хронологічно визначеним (березень, вересень, січень), висунута гіпотеза про доцільність колядування у будь-яку пору року. Свої висновки авторка будує на основі польового матеріалу [39, с. 98]. Однак, на нашу думку, для кожного з періодів характерні свої пісні з хліборобськими мотивами: навесні — веснянки, восени — жнивні пісні, узимку — колядки, щедрівки. Семантику колядування у жнива ця теза не пояснює.

Для ілюстрації своїх висновків О. Ходак наводить польові експедиційні записи: «Оповідають люди, у Блюдниках, за Галичем (нині — Галицькийр-н Івано-Франківської обл.), колись, як жали перший сніп, то всі женці тримають на руці хліб, сідають на той сніп, роблять коло і колядують. У нас такого немає, лише на новорічні свята могли колядувати, але серед літа — ні» [39, с. 98].

Подає О. Ходак і опис звичаю зі села Старі Скоморохи (Галицький р-н Івано-Франківської обл.): «Як вийшли перший день у поле жито жати і вижали вже перший лан, то в'язали з першого жита сніп і сторцували (встановлювали вертикально. — *В. К.*) його догори. Женці ставали навколо, обернені до того снопа, і колядували коляду. Колядували тільки один раз. Як проколядували, то біля снопа ставала жінка, одна зі жниць, і віншувала господаря: Сійся-родися, // Жито-пшениця, // Всіляка пашниця, // На щастя, на здоров'я, // На той Новий рік. Тоді той господар подякував усім, посівав женців грішми, котрі ловили ті гроші, а тій жінці, що віншувала, стоячи біля снопа, давав у руки золотого. І так робили на кожному полі. І дивно-урочисто було чути серед літа коляду...» [39, с. 98—99]. Цей запис не збігається з попереднім, але їх об'єднує власне час виконання — жнива.

Проаналізувавши записи О. Ходак, робимо висновок, що матеріал зі села Старі Скоморохи — це опис колядування під час жнивування толокою, а перший її запис стосувався колядування на своєму полі господаря чи господині. До цього ж висновку дійшли ми на основі власного аналогічного матеріалу з теренів Західного Поділля (сіл Сороцьке, Білоскірка, Ілавче, Грабовець): проаналізувавши кількісний склад людей, які йшли зажинати. Якщо господар зжинав свою ниву сам (не планував запрошувати на допомо-

[11] Рефрен, який повторяється після кожного рядка.

гу толочан), то найчастіше зажинати йшов він один або ж господиня. Але якщо господар наймав женців або запрошував їх на толоку, то на зажинках були присутні всі запрошені, й зажинки були більш урочистими.

На запитання, чому колядували на першому снопі, найчастіше можна почути відповідь: «Щоб Бог родив»; «Бо так треба»; «Щоб врожай був». У селі Антонівка на Вінничині колядують, сидячи на першому снопі, для того, «щоб в господарстві добро сідало», «щоб не хворіти», «щоб зимою гулів на шиї не було» [38, с. 57]. Такі відповіді є залишками реліктових вірувань у магію почину, а точніше — у певні відрізки часу, які можуть впливати на майбутній достаток, здоров'я членів родини [6, с. 372—376]. Для того, щоб досягнути бажаного результату, потрібно було виконати конкретні, визначені традицією, дії, супроводжуючи їх словесними формулами, в даному випадку — колядуванням. Варіант пояснення «бо так треба» — свідчить про те, що ритуал виконувався за інерцією, а селяни вбачали в ньому усталену часом традицію, яку вони з поваги до своїх предків не хотіли порушувати[12].

Колядування в період святок завершувалося загальною трапезою гурту колядників після закінчення колядування [9, с. 571]. У зажинковий день також робили гостину. Її могли робити на ниві або в домі господаря поля. Цей звичай вдалося зафіксувати лише спорадично, але в літературі наявні відомості про нього [14, с. 333; 31, с. 195]. Якщо на зажинки йшли всією родиною, то брали з собою певні харчі, але обов'язково — хліб і сіль. Розстеливши рушник на краю поля і поклавши на нього принесені харчі, господарі зажинали. Зажавши, молились і сідали до трапези. Але всі респонденти стверджували: хліб, який брали з собою у поле, не з'їдали, а приносили додому й уже тут ним вечеряли. Подібні дії з хлібом супроводжували всі найважливіші для хлібороба моменти: оранку, засівання [33, с. 331—332; 32, с. 523]. Це наводить на думку, що хліб, який брали з собою в поле, призначався для когось «іншого». Тими «іншими», на думку Корнелія Кутельмаха [31, с. 195], з яким погоджується також автор, були померлі родичі. Період різдвяно-новорічних святок був часом «відвідування» померлими своїх родичів, трапеза колядників виступала символічним почастунком, а самі предки досить часто були адресатами колядок.

У більшості слов'янських мов одним із значень терміна «коляда» є дар, подання колядникам [20, с. 569]. Змістовною основою колядування є ідея обміну подарунками: «виділення обрядової їжі для сакральних гостей, у розрахунку на їхню поміч та опіку» [9, с. 574]. Основною частиною подарунка, а іноді і єдиною, виступав хліб або хлібна випічка. В українців, як і у всіх хліборобських народів, поширеними є вірування про вплив померлих родичів на добрий врожай, благополуччя в домі. Отже, одним із семантичних значень колядування в жнива була подяка предкам, Богові за отриманий врожай.

Колядування фігурує і в інших оказіональних звичаях, не пов'язаних з народним календарем. А. Кримський зазначав, що колядували на першому снопі для того, щоб у селі не було чуми та холери, і як підтвердження подав легенду зі села Попівка[13] (нині — Звенигородського р-ну Черкаської обл.).

У волинських селах, якщо була тривала посуха, за допомогою колядування викликали дощ [2, арк. 47]. Цей звичай відрізнявся варіативністю у виконанні дій, кількісному та статево-віковому скла-

[12] Досить влучно семантика феномену «обряду» відзначив Ф Колесса: «Вони визначаються незвичайною консервативністю й закостенілістю, зберігаються непорушно довгі віки, хоча зміняється народній побут і світогляд. Деякі обрядові форми, що повстали в глибокій старині, держаться ще й досі силою традиції, звичаю й переданого з давніх віків забобонного страху перед їх порушуванням, хоч уже давно не відповідають народньому світоглядові, не знаходять навіть у народньому віруванні ніяких аргументів на своє підтвердження, крім споконвічного «так годиться» [24, с. 7].

[13] Колись давно, ще за наших прадідів, приходила в наше село джума й замордовувала та забирала з собою всіх людей, не минаючи ні одної хати, так підряд і йшла. І викачала вона вже півсела. Пішли люди до попа, попросили, щоб одправив молебствія святому Миколі. Піп одправив. А вночі приснилося одній вдові, що прийшов старенький дідок із сивою бородою, з палицею та й каже: «Піди й скажи всім людям, щоб покинули жати та йшли колядувати». Як устала та жінка, пішла до розправи. Розказала. Скликали сходку й порадилися, щоб назавтра колядувать. А другого дня аж село ревло: так колядували старі й малі, всі, хто був живий. І від того дня — як урізало: перестали мерти [28, с. 8].

ді учасників. В першому випадку мали колядувати сім або дев'ять вдів[14], здійснюючи обходи за годинниковою стрілкою навколо криниці (варіанти: навколо церкви, навколо села, понад рікою). Вдалося також зафіксувати звичай, коли вдови, колядуючи, щось кидали в колодязь, найчастіше — зерно (локальна традиція — села Шатерники, Малий Скнит Славутського р-ну Хмельницької обл.). Другий випадок — це коли колядували всім селом, або збиралася громада та йшла колядувати від хати до хати. Інколи колядування доручали окремій групі: дітям, дівчатам, парубкам, молодицям, старшим жінкам. У цьому варіанті часто зустрічаються дії, пов'язані з використанням води (поливання, обливання), що наближує його до іншого обряду викликання дощу — «додоли» або «пеперуди» [23, с. 206]. Кардинальною відмінністю цих обрядодій є лише те, що в першому випадку могли виконувати колядки, а в другому — ні.

Ще один спосіб боротьби із засухою пов'язаний з першим снопом, який волиняни називався «коляда». Мешканці села Малий Скнит (Славутський р-н, Хмельницької обл.) вірили, що лише одна дія — винесення цього снопа з хати може припинити засуху й сприяти дощу [2, арк. 17].

Наведені свідчення про оказіональне використання колядування підтверджують його магічну роль. У той же час ці звичаї суперечать церковним канонам, згідно з якими колядувати дозволялося лише від Введення (4 грудня). Але віра у дієвість, у те, що саме таким чином можна досягнути мети (позбутися епідемії, викликати дощ), характерна не лише для селян; досить часто православне та греко-католицьке духовенство за власною ініціативою підтримувало подібну звичаєвість.

Звичай колядування в жнива був досить поширений, але у зв'язку з політикою радянської влади, яка забороняла колядувати, він починає зникати у 20—40-х рр. XX ст. Але подекуди цього звичаю дотримувалися і під час зажинання у колгоспах: «За колгоспу ланкова кликала жати, то два-три снопи вижали, бо Івана велике свято, але мусіли йти, бо жнива начиналися на Івана. Ми йшли жати, тоді собі посідали і співали, колядували. Перша коляда йшла «Вселенная веселися» [5, арк. 63].

Підсумовуючи, відзначимо, що хоча колядування на першому снопі є найменш висвітленим зажинковим елементом в етнографічній літературі, проте польові експедиційні матеріали підтверджують існування в минулому цього звичаю на теренах майже усього Південно-Західного історико-етнографічного регіону України, а також у Середньому Подніпров'ї.

Зіжавши першого снопа, на нього сідали або вставали навколо цього атрибута жнив і колядували. Колядування різдвяно-новорічного циклу позначало закінчення календарного року, колядування ж в жнива — закінчення хліборобського циклу (Посів озимих — це уже початок нового кругообігу зерна).

Семантика цього явища двояка. По-перше, звичай пов'язаний з віруваннями у магію початку, культом предків. По-друге, часте використання колядування в оказіональних звичаях дає змогу порівняти його з молитвою, оскільки в даному випадку вони виконують одну і ту ж функцію.

У минулому в жнива колядували народні колядки, але їх витіснили християнські. Інформації про народні жниварські колядки автору виявити не вдалося, тому потрібно проводити додаткові експедиційні етнографічні дослідження. Під час обходів полів та під час колядування в жнива виконувалися подібні за сюжетом тексти — це свідчить про прадавню прив'язку цих обрядів до літнього циклу. При цьому однаково важливими були магічні дії (з першим чи останнім колоссям, снопом) та виконання пісенних текстів (народних та церковних колядок).

[14] Виконавцями подібних дій були вдови, адже, згідно народними віруваннями, вони — «ближче» до Бога, а тому швидше можуть щось у нього «випросити».

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 619. — Арк. 1—205 (Польові етнографічні матеріали до тем: «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців», «Літня календарна обрядовість волинян», зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем та Баглай Марією Василівною у Горохівському р-ні Волинської обл. 5—20 липня 2010 р.).
2. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка (далі — Архів ЛНУ ім. І. Франка). — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 183-Е. — Арк. 1—60 (Польові етнографічні матеріали до теми «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані студентом другого курсу Конопкою Володимиром Михайловичем 13—20 липня 2007 р. в Славутському р-ні Хмельницької обл.).

3. Архів ЛНУ ім. І. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 250-Е. — Арк. 1—110 (Польові етнографічні матеріали до теми «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані студентом третього курсу Конопкою Володимиром Михайловичем 11—22 липня 2008 р. в Богородчанському р-ні Івано-Франківської обл.).
4. Архів ЛНУ ім. І. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 281-Е. — Арк. 1—99 (Польові етнографічні матеріали до теми «Літня календарна обрядовість Волині», зафіксовані студенткою другого курсу Баглай Марією Василівною 4—14 липня 2009 р. в Гощанському і Острозькому р-нах Рівненської обл.).
5. Архів ЛНУ ім. І. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 305-Е. — Арк. 1—64 (Польові етнографічні матеріали до теми «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані студентом четвертого курсу Конопкою Володимиром Михайловичем 18—20 серпня 2009 р. в Теребовлянському, Підволочиському і Тернопільскому р-нах Тернопільської обл.).
6. *Валенцова М.М.* Начало, конец / М.М. Валенцова, Е.С. Узенева // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 2004. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — С. 372—376.
7. *Виноградова Л.Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования / Л.Н. Виноградова. — М., 1982. — 256 с.
8. *Виноградова Л.Н.* Колядные песни / Л.Н. Виноградова // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2: Д—К. — С. 576—579.
9. *Виноградова Л.Н.* Колядование / Л.Н. Виноградова // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2: Д—К. — С. 570—575.
10. *Виноградська Г.* Архаїчні елементи українських зажинків / Г. Виноградська // Етнос. Культура. Нація : матеріали міжнародної конференції. — Дрогобич, 1999. — С. 99—104.
11. *Виноградська Г.* Семантико-функціональні особливості основних ритуальних елементів українських зажинків / Г. Виноградська // Етнічна історія народів Європи (Традиційна етнічна культура слов'ян) : збірник наукових праць — К., 1999. — Вип. 1. — С. 6—10.
12. *Виноградська Г.* Обжинковий вінок в контексті традиційної обрядовості українців на сучасному етапі: ґенеза символу / Галина Виноградська // Народознавчі зошити. — 2001. — № 3. — С. 499—502.
13. *Виноградська Г.М.* Народна семантика жниварських звичаїв та обрядів українців: християнізація символів / Г.М. Виноградська // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії : збірник наукових праць. — Харків, 2006. — Вип. 9. — С. 62—69.
14. *Возняк М.* Народний календар з Овруччини 50-х років XIX століття у записках Михайла Пйотровського / Михайло Возняк // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1996. — Т. 230: Праці Секції етнографії та фольклористики. — С. 303—350.
15. *Глушко М.* Генезис тваринного запрягу (культурно-історична проблема) / Михайло Глушко. — Львів, 2003. — 448 с.
16. *Глушко М.* Етнографічне районування України: стан, проблеми, завдання (за матеріалами наукових досліджень другої половини XX — початку XXI століть) / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету. Серія історична. — Львів, 2009. — Вип. 44. — С. 79—214.
17. *Головацкий Я.Ф.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси / Я.Ф. Головацкий. — М., 1878. — Ч. III. — Отд. 2. — 747 + 16 + 24 + LXXX с.
18. *Головацкий Я.Ф.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси / Я.Ф. Головацкий. — М., 1878. — Ч. II. — 841 с.
19. *Гринченко* Б.Д. Словарь украинского языка / Б.Д. Гринченко. — К., 1908. — Т. 2. — 573 с.
20. *Кабакова Г.И.* Коляда / Г.И. Кабакова // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2: Д—К. — С. 568—570.
21. *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / Степан Килимник. — Вінніпег ; Торонто, 1963. — Т. V. — 288 с.
22. *Кирчів Р.* Із фольклорних регіонів України. Нариси і статті / Роман Кирчів. — Львів, 2002. — 351 с.
23. *Климець Ю.* Землеробська основа купальської обрядовості слов'ян / Юрій Климець // Проблеми слов'янознавства. — Львів, 1999. — Вип. 50. — С. 205—209.
24. *Колесса Ф.* Вірування про душу й загробне життя в українській похоронній і поминальній обрядності / Філарет Колесса // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2001. — Т. CCXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 7—82.
25. Колядки та щедрівки: Зимова обрядова поезія трудового року / упоряд., передмова і примітки О.І. Дея. — К., 1965. — 804 с.
26. *Конопка В.* Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців східної частини Волині (за матеріалами експедиції 2007 р.) / Володимир Конопка // Народознавчі зошити. — 2007. — № 5—6. — С. 540—544.
27. *Конопка В.М.* Відповідники поминальної страви «коливо» в календарній обрядовості українців с. Сороцьке Теребовлянського р-ну Тернопільської області (за матеріалами експедиції 2009 р.) / В.М. Конопка // Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции «Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, про-

изводстве и образовании. 2010». — Одесса, 2010. — Т. 34. — С. 77—82.
28. *Кримський А*. «Щоб покинули жати та йшли колядувати»: З неопублікованої праці А. Кримського / А. Кримський ; публікація і передмова М. Гуця // Культура і життя. — 1991. — 24 серпня. — С. 8.
29. *Кримський А*. Неопублікований розділ «Жнива» праці А. Кримського «Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного» / А. Кримський ; публікація і передмова Г. Виноградської // Народознавчі зошити. — 2012. — № 2. — С. 348—360.
30. *Курочкін О.В*. Обрядовість (Календарні свята і обряди) / О.В. Курочкін // Поділля: історико-етнографічне дослідження. — К., 1994. — С. 358—385.
31. *Кутельмах К*. Аграрні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / К. Кутельмах // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — С. 191—210.
32. *Кутельмах К*. Календарна обрядовість як етногенетичне джерело / Корнелій Кутельмах // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат. — Львів, 2006. — Т. 2: Етнологія та мистецтвознавство. — С. 473—557.
33. *Кутельмах К*. Полісько-карпатські паралелі в загальноукраїнській календарно-обрядовій сфері / Корнелій Кутельмах // Народознавчі зошити. — 2006. — № 3—4. — С. 328—337.
34. *Максимович М*. Дні та місяці українського селянина / Михайло Максимович. — К., 2002. — 189 с.
35. *Павлюк С*. Традиційне хліборобство / С. Павлюк // Українське народознавство: навч. посіб. / за ред. С.П. Павлюка. — К., 2006. — С. 259—293.
36. *Творун С.О*. Українські обрядові хліби: На матеріалах Поділля / Світлана Творун. — Вінниця, 2006. — 96 с.
37. *Творун С*. Колядування на жнивах / Світлана Творун // Народна творчість та етнографія. — 2007. — № 3. — С. 37—39.
38. *Творун С.О*. Практична етнологія для ділових людей. Навчальний посібник / Світлана Творун. — Вінниця, 2009. — 288 с.
39. *Ходак О*. Віншування на стерні / Оксана Ходак // Жовтень. — 1983. — № 3. — С. 98—99.

Volodymyr Konopka

AREAL CHARACTERISTICS OF HARVEST CAROLING TRADITION IN UKRAINE

The article has dealt with one of most important components of traditional Ukrainian culture, viz. a folk calendar ritual practice. By means of thorough study of ethnographic field materials the author has described and analysed the customs of caroling during harvest season, an issue not yet sufficiently considered in scientific publications.

Keywords: Ukrainian, harvest, zazhynky, caroling, the first sheaf.

Володимир Конопка

АРЕАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТРАДИЦИИ КОЛЯДОВАНИЯ ВО ВРЕМЯ ЖАТВЫ В УКРАИНЕ

Статья посвящена одному из важнейших элементов традиционной украинской культуры — календарной обрядности. Использовав полевые этнографические материалы, автор описывает и анализирует обычай колядования во время жатвы, который еще не достаточно исследован в научной литературе.

Ключевые слова: украинцы, жатва, зажинки, колядование, первый сноп.



Олена НИКОРАК

ЛОКАЛЬНА ОСОБЛИВІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ВИРІШЕННЯ ГУЦУЛЬСЬКИХ ЗАПАСОК

У статті проаналізовано своєрідність художніх особливостей гуцульських запасок за матеріалом, техніками ткання, мотивами орнаменту, схемами їхнього розташування та колоритом. Визначено основні типи композицій запасок найважливіших осередків їхнього виготовлення в галицькій, закарпатській та буковинській частинах Гуцульщини.

Ключові слова: гуцульські запаски, типи, осередки, мотиви орнаменту, схеми композицій, колорит, рапорт, ритм.

Запаски — одні з найбільш старовинних, реліктових типів давньоукраїнського незшитого жіночого поясного вбрання. На терені Гуцульщини найбільше побутували двоплатові[1] запаски «поперечки», менше —одноплатові[2] — «околячки» або «поздовжні» запаски, а також ідентичні за формою, але дещо відмінні за декором «обгортки», «опинки», «горботки — чорногузки»[3]. Такого типу вироби характерні й для інших етнографічних районів України [52; 57; 58; 61; 62; 63; 65; 69; 70; 71]. Здавна вони поширені були і в багатьох народів Карпато-Балканського регіону, де мали різні назви [53; 54; 55; 56; 60; 64; 67; 75; 74; 76; 81].

Художнє вирішення гуцульських запасок здавна було в полі зору Ф. Вовка, Я. Головацького, Я. Кожолянко, О. Косміної, М. Костишиної, К. Матейко, О. Никорак, О. Полянської, С. Сидорович, Г. Стельмащук, В. Шухевича та ін. вчених. Зважаючи на вишукані декоративні якості й естетичну цінність запасок цього історико-етнографічного району досі залишається актуальним глибше дослідження локальної своєрідності художнього вирішення виробів окремих осередків галицької, закарпатської та буковинської частин Гуцульщини.

Основною джерельною базою для написання статті стали твори, що зберігаються в колекціях музеїв та матеріали польових досліджень автора. Стаття продовжує низку публікацій, в яких розкривається багатоманітність декору тканих компонентів традиційного одягу різних етнографічних районів України.

Для **гуцульських запасок** — «поперечок» виготовляли тонкі вовняні тканини з поперечним, а для «околячок» — з поздовжнім розташуванням вузеньких різнокольорових гладких чи дрібноузорних стрічок на чорному, вишневому, червоному або оранжевому фоні. Одними із засобів досягнення мистецької виразності запасок є структура і фактура. Зокрема, для отримання тонкої, щільної та цупкої структури цих виробів (переважно святкового призначення) для

[1] Їх виготовляли цільнотканими поштучними виробами у вигляді двох шматків тканини (80—85 см довжиною та 70—75 см шириною), один з яких приперізували ззаду, інший — спереду стану, зав'язували з допомогою торочків або крайки.

[2] Одне, суцільноткане полотнище (80—90 на 140—150 см) з поздовжньо-смугастим декором (у комплексі вбрання), хоча ткали його в горизонтальні смуги. Околячкою обгортали довкола стан, верхній край закріплювали на талії крайкою «попружкою».

[3] У нашій статті аналізуватимуться лише запаски.

основи і навіть піткання використовували, головним чином, високоякісну вовняну, туго, тонко й рівномірно спрядену вручну пряжу з «волосу»[4] — найвищого ґатунку овечої вовни — тому запаски мали назву «волосові». Дещо товстішу, шорсткішу й менше еластичну структуру мали вироби для щоденного вжитку, виготовлені з ниток, спряденних із коротших, грубших, нижчої якості волокон вовни — такі запаски відповідно називали «черчекові». Загалом для піткання майже всіх запасок використовували товстішу пряжу, ніж на основу. Для святкового, особливо весільного вбрання підбирали найвищої якості рівно і тонко спрядені нитки з м'якої «натенини», «ярчьитини», а на буденне — пряжу нижчої якості. З появою дорогої і малодоступної вовняної фабричної пряжі «волічки», «волочки» заможніші селяни і міщани поєднували її з «волосом» здебільшого при виготовленні святкових і весільних запасок. Їх використовували найчастіше на піткання, а значно міцніший «волос» — на основу. У 1920—1930-х рр. «волочкова» пряжа замінила і майже повністю витіснила «волосову» та «черчекову». На структуру запасок певним чином впливала і щільність та рівномірність прибивання ниток піткання бердом під час ткання. Найпоширенішими техніками ткання запасок (як і опинок) є різновиди «чиноватої» — саржевої, яка іноді поєднується з перебором ручним і «під дошку».

Найбільша різноманітність, вишуканість і багатство художньо-естетичного вирішення запасок полягає у значній варіативності поєднання вузеньких стрічок неоднакової товщини, щоразу іншій ритміці поперечно-смугастих композицій, а також тональній градації теплої, холодної чи контрастної кольорової гами. Загалом за сукупністю багатьох ознак декору, при значній спорідненості й подібності доволі чітко виділяються три основні ареали виготовлення запасок: у галицькій, закарпатській та буковинській Гуцульщині, що сформувалися в XIX — середині XX ст. За принципом групування смуг, співмірністю їх між собою, кольоровою й тональною градацією в межах галицької частини Гуцульщини виділяються декілька локальних осередків художнього вирішення тканин для запасок.



Запаска «волочкова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл., I пол. XX ст. Із збірки автора



Запаска «волочкова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Космач Косівського р-ну, 1910-ті рр., МЕХП № 75624

Зокрема, запаски **с. Космач Косівського р-ну** різняться від однотипних виробів суміжних і віддалених від нього сіл, насамперед, феєрією теплих і на-

[4] Волос — найдовші, тонкі, високоякісні й еластичні волосини з овечого руна, вичесані на дерев'яному гребені або металевих щітках.



Вардзарук О.В. Запаска «волочкова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Космач Косівського р-ну, 1910-ті рр., МЕХП № 74679



Космачани в традиційному вбранні (вишитих сорочках, тканих запасках, «капсльованих» кептарях і постолах та в'язаних капчурах), 2001 р.



Молодята з батьками в народному вбранні, с. Космач Косівського р-ну, 2012 р.

віть гарячих кольорів. Основні, насичені й дзвінкі жовті, оранжеві, червоні в поєднанні з чорною або вишневою та незначним вкрапленням зеленої барви формують вишукану, тонально згармонізовану палітру кольорової гами космацьких запасок.

Вироби даного центру характерні теж поліфонією дрібнорапортних (від 0,7—1 до 1,5—2 см) поперечносмугастих композицій [15; 23; 39; 69 с. 54—57]. Для них типова, насамперед, чітка ритміка, симетричність і виважена співмірність домінуючих, дещо ширших (по дві-три нитки піткання) та підпорядкованих їм вузеньких стрічок «баток» (в одну-дві нитки). Такі композиції запасок створені переважно позмінним повторенням спарених, ширших червоних та жовтих площин, розділених контрастними до них чорними пасочками (в дві-три нитки), що акцентують ритм чергування основних компонентів декору. Іноді вони розмежовані менш виразними, лише поодинокими прокидками (в одну нитку) жовтого (на червоній смузі, і навпаки — червоного — на ширшій жовтій), які наближені тонально і сприймаються ледь помітними штрих-пунктирними лініями, що збагачують візерунок і додають йому певного ліризму. Поширеними є також комбіновані візерунки запасок, у яких поперемінно чергуються основні парні смуги з поодинокими пасочками, або монотонно повторюються лише одинарні стрічки. Останні бувають нерозділені (суцільні — по три нитки жовтого та червоного кольору) або розділені штрих-пунктиром (на жовтому тлі — червоним, а на червоному — жовтим), загальна ширина яких сягає п'ять—сім прокидок піткання.

Переважно всі означені основні площини (з поодиноким, попарним і комбінованим їх укладом) обрамлені ще обабіч групами вузеньких стрічок «поверхниць». Вони утворені тоненькими пасочками (по одній нитці) чорної та жовтої барви, іноді в поєднанні із зеленою (загалом по три чи п'ять ниток). Темні чорні або зелені стрічки на ясно-жовтому тлі теж створюють графічні штрих-пунктирні лінії, що перегукуються з іншими складовими декору запасок. Такі «поверхниці» розмежовують основні жовті й червоні смуги, формують плавний перехід між ними, доповнюють і збагачують їх. Варіативністю поєднання провідних і підпорядкованих їм стрічок досягається значне багатство і різноманітність таких дрібнорапортних стрічкових композицій запасок.

Завдяки тонкості «волосової», «черчекової»[5] чи «волочкової» пряжі та комбінованому саржевому переплетенню космацькі тканини для запасок відрізняються від подібних виробів інших осередків дрібнозернистою фактурою і узорною поверхнею у вигляді різномасштабних колосків, горизонтально укладених в різних напрямках та розділених тоненькими штрих-пунктирними чи дещо чіткішими суцільними лініями або площинами. Залежно від ритму позмінного чергування чи монотонного повторення поліхромних смуг різної ширини існує багато варіантів узорів запасок, які мають свої означення. Загалом нараховується біля двадцяти назв космацьких запасок. Серед них найвиразніші за ритмом та дещо крупніші за сукупністю смуг є «ільчисті», «їльчиті», «ріцкі», «лабаті», «близниці», «ріцкі давні», «політичкові», «близниці ріцкі теперішні», «дурнаски», «півдурнаски», «півдурнаски з ріцков теперішні», «півріцкі з маковов». Дрібномасштабними, переважно з монотонним ритмом є взори «дрібні», «дрібні по три жовти», «півріцкі», «макові», «лисі» та ін. [11; 1; 16].

Аналіз збережених зразків виробів, а також інформації про них[6] дозволяють констатувати, що вироби кінця XIX — початку XX ст. були менш яскраві, стриманіші й дещо темніші в тональному відношенні. Це зумовлено передусім використанням вишневої темно- або ясно-червоної («цвітної» або «червоньивої») основи, яка в післявоєнні 1950—1960-ті рр. була витіснена ясно-червоною або оранжевою, а також застосуванням значної кількості жовтих прокидок піткання замість оранжевої та червоної, більшої подрібненості всіх стрічок, що і визначило загальний емоційно-насичений, гарячий колорит.

Завдяки тому, що взористі смуги старовинних запасок були дещо ширші і, відповідно, рапорт — значно більший, композиції сприймалися цільнішими, узагальненим орнаментальним полотнищем. Натомість вироби післявоєнних і особливо 1980—1990-х рр. характерні виявом тенденції до здрібненості взорів. Цього досягнуто внаслідок зменшення рапорту, а також посилення яскравості через застосування більшої кількості домінуючих, дещо світліших жовтогарячих барв з холодними акцентами. Внаслідок застосування сріблястих чи зо-



Молодята з весільними гостями в традиційному вбранні, с. Космач Косівського р-ну, 2012 р.



Гуцульська пара з Косова в традиційному вбранні, с. Космач Косівського р-ну, 2008 р.

[5] Черчекові — тонкі, шорсткі та штивні нитки, спрядені з довгих волокон «волосу», стягненого з руна овець (вони були «чворскі», «острі» як черчек). Значно м'якші були волокна «натенини» чи «ярчьитини» з молодих однорічних «ярок».

[6] Записано у 1985 р. від Клапцуняк Марії Михайлівни (1912—1993), у 1999 р. від Линдюк Анастасії Михайлівни (1915—2003), у 2003 р. від Боб'як Ксені Кирилівни (1922—2007), корінних мешканок с. Космач, які мали значний досвід виготовлення запасок.



Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, сухозолоть, сарже-ве ткання, Надвірнянський р-н, 1930-ті рр., МІГ КН-971



Жінка з Микуличина в традиційному вбранні (вишитій сорочці, тканих запасках, підперезаних крайкою, з тайстрою на плечах, у постолах, і капчурах), м. Яремче, 2008 р.

лотистих ниток сухозолоті в святкових запасках кольорова гама холоднішала, а вироби набували мерехтливого полиску.

Жіночі космацькі запаски ткали в основному в 11—12, а для підлітків і дітей — у 8—10 пасем. Поздовжні краї виробів обрамляли парними (по 4 нитки) чорними вузенькими заснівками, які дещо перегукувалися з поперечними стрічками, а також візуально замикали площину композиції. Нижній та обидва поздовжні бічні краї виробу додатково обрамляли ще вишневим або темно-червоним «снурком» — сплетеною вп'ятеро чи всемеро кісочкою[7], яка ніби зупиняла рух поперечних смуг, надавала цілісності всьому виробу. До бічних верхніх країв прив'язували різнокольорові, сплетені вчетверо шнурки «баюри», «тороки» для зав'язування виробів у поясі. Запаска, яку вдягали ззаду стану, традиційно була на 5—7 см довшою за ту, яку носили спереду.

До середини XX ст. запаски були загальновживаними компонентами народного вбрання, їх масово виробляли, лише у віно кожній дівчині давали по 3—5 і більше пар. Серед великої кількості вправних космацьких ткаль, найбільшою майстерністю відзначалися запаски Вінтоняк Марії І. (1858—1930), Кравчук Ганни Ю. (1888—1961), Клапцуняк Марії М. (1912—1993), Никорак Ксені М. (1914—1963), Кіф'як Меланії М., Бербеничук Палагни М., Кушнірчук Олени О. (1897—?), Кушнірчука Танасія П., Бербеничука Юрія, Линдюк Анастасії Ф. (1880—1953), Поляк Олени О. (1897—?), Поляк Ксені, Кіщук Катерини І. (1910—1987), Кіщук Олени П., Вінтоняк Олени Г., Боб'як Ксені К. (1922—2007). В Космачі дотепер запаски виготовляють Вардзарук Євдокія, Линдюк Дмитро та Линдюк Галина, Вінтоняк Ганна й Плиторак Параска.

В міру віддалення від Космача на північ, до сіл Заріччя, Дора, Микуличин, Білі Ослави, Яблуниця, селищ: Делятин та Ворохта, а також містечок Надвірна і Яремча Надвірнянського р-ну декор поперечно-смугастих запасок «поперечок» відзначається щораз більшою лаконічністю. Це, насамперед, проявляється в стриманості глибокого за тоном насиченого й теплого, пурпурово-

[7] З п'яти чи семи пелюсток «попліток» внаслідок почергового переплітання їх між собою в певній послідовності отримували сплетену плоску кісочку.

червоного колориту і значно крупнішими й розрідженішими рапортними композиціями. Кольорову гаму виробів цього осередку формують переважно дві-три групи неоднакової ширини (в основному, три-п'яти, рідше семидільної будови), утворених домінуючими червоною, вишневою, оранжевою та жовтою (в дві-три, часом п'ять ниток) барвами. Вони поєднуються в щораз іншому ритмі з поодинокими чи спареними тоненькими (в одну-дві нитки) стрічками чорного і зеленого кольорів. Останні є контрастом до провідних поліхромних площин, підкреслюють ритм їхнього групування й повторення, а також дещо увиразнюють плавний тональний перехід від світліших до темніших стрічок (у вигляді дрібноузорних, горизонтально спрямованих в різні сторони колосків, створених саржевим переплетенням). Поодинокі вкраплення (переважно по центру різнобарвних комплексів) холодної зеленої барви додають дзвінкості теплому загальному колориту.

Акцентом композиції виступають поодинокі чи парні білі або ясно-жовті стрічки, що переважно розділяють групи смуг. Вони, підтримуються ще й поздовжніми, поодинокими чи спареними білими стрічками «заснівками», розташованими коло бічних країв запасок. Ясно-червоні або оранжеві кісочки «снурки», що обрамляють запаски з трьох сторін, теж перегукуються з домінуючими смугами полотнища виробу і замикають площину композиції. Додаткового ефекту мерехтливості й полиску додають запаскам святкового призначення сріблясті або золотисті прокидки сухозолоті. Червона (різної насиченості), вишнева або чорна основа значною мірою об'єднує і тонально згармонізовує всі, здебільшого відкриті локальні барви піткання, формує цілість композиції. Запаски для щоденного вжитку виготовляли переважно на темнішій, найчастіше чорній основі, тоді як для святкових — на світло-червоній та оранжевій. Варіативністю поєднання різнобарвних смуг у групи неоднакової ширини, щораз іншим чергуванням їх із додатковими стрічками, зміною ритміки та акцентів досягнуто значної кількості композицій даного осередку [40; 17].

У наддвірнянському осередку незначне поширення мали «очкаті» запаски типові для смт. Ясіня та його околиць (Рахівський р-н Закарпатської обл.).

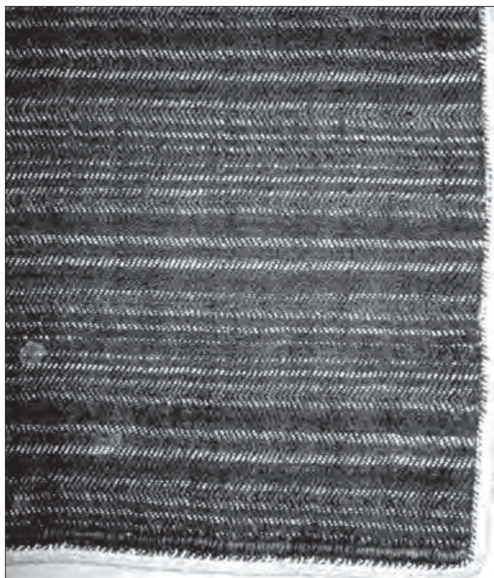


Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Соколівка, Косівського р-ну, І пол. ХХ ст., МНАПЛ АП-14140

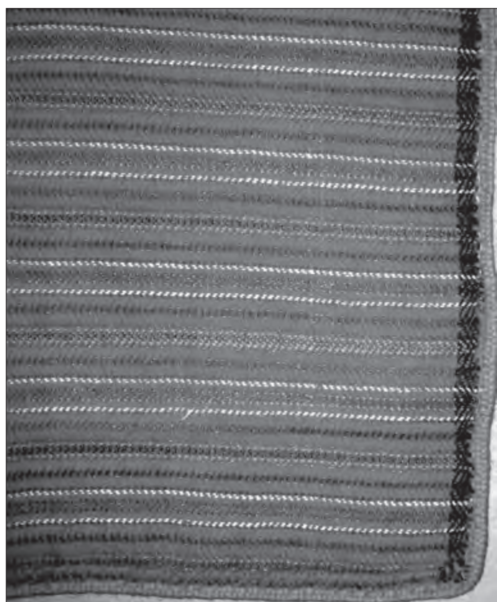


Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, сухозолоть, саржеве ткання, с. Бабин Косівського р-ну, І пол. ХХ ст., МНАПЛ АП-2446

До найвизначніших ткачів запасок належать Якубак Марія (1903), Жиданюк Михайло (1921), Семенюк Михайло (1897—1955), Івасишин Парас-



Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Бабин Косівського р-ну, 1930-ті рр., НМНМГП № 798



Запаска «волочкова» (фрагмент), вовна, сухозолоть, саржеве ткання, с. Бабин Косівського р-ну, 1910 р., НМНМГП № 197

ка М. (1924), Яворська Марія І. (1944) із с. Дора; Савчук Гафія, Гриценко Параска (1884—1978), Філяк Ганна та Філяк Василина, Жиданюк Василь (1906) з Микуличина; Абрам'юк Євдокія, Абрам'юк Анастасія, Лейб'юк Іван І., Коржук Параска І. (1914), Плетінчук Василина (1904) з Білих Ослав; Горніцький Микола та Горніцький Йосип М. (1906) із с. Заріччя; Вербицька Гафія, Спасюк Євдокія (1905—1960), Луб'як Дмитро з Яблуниці.

Подібні до космацьких були запаски й сусідніх сіл — Прокурави, Брустурів, однак рапорт смуг у них був більший, кольорова гама — лаконічніша, менш яскрава й значно темніша. **Особливою вишуканістю і великою різноманітністю композицій виділяються запаски смт. Пістинь, сіл Шешори, Уторопи, Стопчатів, Долішнє.** У декорі цих, як і інших компонентів народного вбрання, найбільш яскраво знайшли вияв традиції художнього вирішення творів двох суміжних етнографічних районів — Гуцульщини й Покуття. Це проявляється, насамперед, у багатоманітності схем поперечносмугастого декору; значно ширшій градації різнопланової (по горизонталі й вертикалі) ритміки (від напруженої до розрідженої і навіть монотонної, більшій варіативності поєднання різномасштабних пасочків дрібновзористих «колосків» з дещо складнішими — «павучковими» стрічками та найширшими і найдосконалішими за формами мотивами орнаментальних «заборових» площин, а також багатій палітрі кольорової гами [68, с. 370; 69, с. 56—58].

Аналіз декору значної кількості творів цього **шешорського осередку** дозволяє умовно вичленити ***три основні типи*** композицій. ***Перший*** — характерний заповненням усієї площини запаски тоненькими різнокольоровими стрічками «колосків»[8]. Об'єднані в дві-три неоднакової ширини групи смуг «баток», вони позмінно, в розміреному ритмі чергуються по всьому полотнищу, формуючи дрібновзористий поперечносмугастий декор. Складовими компонентами взору виступають домінуючі червономалинові, рожеві смуги (по дві-три нитки), які щораз в іншій послідовності поєднані з підпорядкованими їм фіолетовими, вишневими, чорними або темнозеленими стрічками (по одній-дві нитки). Останні підкреслюють ритм композицій чи розділяють групи смуг. Загалом вони формують широку палітру насичених, холодних червоно-вишневих, з переходом до лілових, доволі складних і вишуканих за нюанс-

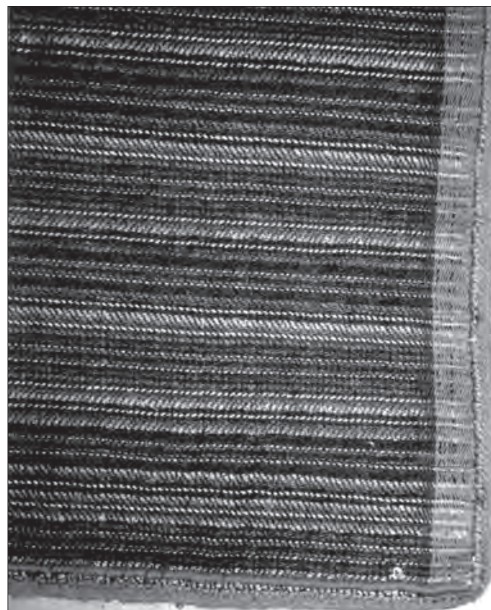
[8] Характерно, що на відміну від космацьких дрібнорапортних композицій (у яких виразно прочитуються горизонтально спрямовані вправо і вліво взори у вигляді колосків) у виробах пістинського осередку зміна скісних рубчиків (утворених чиноватим переплетенням) відбувається на значно більшій відстані (переважно по центру групи смуг чи рапорту). Тому менш помітними є візерунки, що нагадують сосонки, і вони найчастіше повторюються з великими інтервалами.

ними градаціями кольорів. Їх оживляють вкраплення світло-зеленої барви. Акцентом композицій виступають спарені (рідше поодинокі) білі або ясно-жовті, дещо ширші (по дві-три, іноді чотири нитки) стрічки [27; 15]. Ледь помітні тоненькі прокидки (в одну-дві нитки) сухозолоті, які в тій чи іншій послідовності поєднуються з основними поліхромними смугами, об'єднують і збагачують їх додатковим мінливим полиском світла. Однак найбільше узагальнює всі різнокольорові стрічки (неоднакової насиченості) червона основа, яка визначає домінуючу тональність запасок.

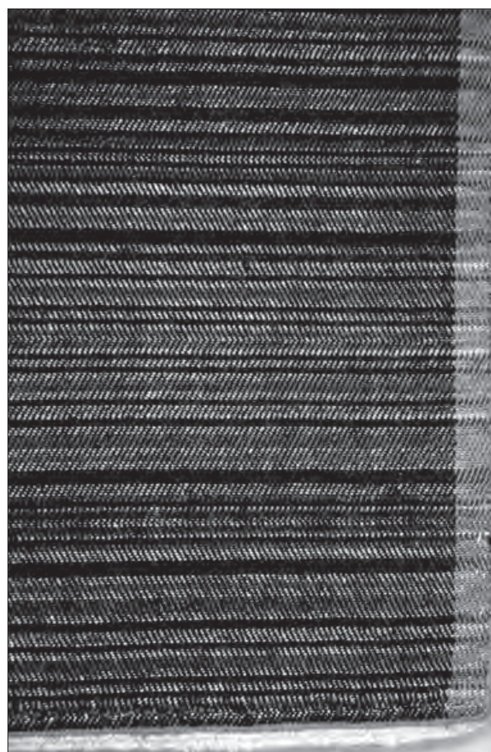
Вагомим доповненням композицій такого типу виробів є поздовжні, доволі широкі (по 2—3 см) поодинокі смуги «заснівки» зеленого або чорного кольорів, а також снурок одинарний (зелений) чи подвійний (червоний і білий, чи жовтий і червоний, або червоний і зелений). Контрастні зіставлення кольорів цих додаткових компонентів декору значною мірою увиразнюють художнє вирішення основної площини виробу, додають дзвінкості звучання барв і візуально замикають полотнище виробу.

До другого типу відносимо композиції «заборових» запасок, для яких типовим є розташування основного орнаменту в нижній частині, «на поділку» виробу. Тло сформоване переважно дрібнорапортними (від 0,5 до 2—3 см) групами тоненьких пасочків (в одну-дві, рідше три-чотири нитки) обмеженої кількості домінуючих, здебільшого холодних кольорів (темно-зеленого, коричневого або вишневого), на тлі яких виразно виділяються ясно-жовті, вохристі, особливо білі прокидки. Деякі з них сприймаються штрих-пунктирними лініями і вносять певний ліризм у загальний композиційний лад виробу. Найсвітліші і найвиразніші з них розділяють рапорти, підкреслюють середину групи смуг, а також акцентують їхній ритм. Незначне поширення в селах Шешори, Уторопи та ін. мають і запаски з доволі монотонним повторенням лише однієї-двох дрібненьких стрічок, з типовою для них розсіяною ритмікою.

Об'єднуючим у всіх варіантах «заборових» запасок є чорний колір основи, який зумовлює загальну темну зеленкувато-коричневу чи вишнево-зеленаву гаму барв. Характерно, що в таких запасках цього осередку ткацтва Гуцульщини, як і в суміжних — Покуття відсутні поздовжні «заснівки», типові для



Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Шепіт Косівського р-ну, 1920 р., НМНМГП № 772



Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Яворів Косівського р-ну, 1910 р., МНАПЛ АП-14678

більшості звичайних запасок. Натомість своєрідним контрастом до поперечносмугастого, стриманого за декором нейтрального фону основного полотнища є домінуюча, значно ширша смуга орнаменту (2—3 см), «забір», розташована внизу, на відстані 3—4 см від поперечного краю запаски [28; 16].



Запаска «черчекова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Яворів Косівського р-ну, 1900 р., МУНДМ КТ-5767



Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, сухозолоть, саржеве ткання, с. Шешори Косівського р-ну, 1933 р., НМНМГП № 55

Найтиповішими в «заборових» запасках (як і перемітках, пішвах, рушниках, обрусах, веретах і вишитих сорочках) даного осередку є смуги орнаменту, що мають назви «качуровий», «півкачуровий», «баранковий», «штерновий», «ружковий», «сливовий», «перекиганка» та ін. Основними мотивами в них виступають традиційні не лише для даного осередку геометричні фігури — ромби («очка», «вічка»), спарені ромби («сливочки»), розети («ружки», «зірнички», «штерна»), хрещаті фігури («кросна»), а також «качури», «півкачури», «кучері», «оленячі ріжки», «баранячі ріжки» тощо. Декілька мотивів (переважно два-три) в найрізноманітніших комбінаціях поєднані між собою, творять неоднакові, доволі складні й вибагливі за формою та градацією кольорів і ритмом площини орнаменту. Вони бувають різної ширини (від 1,5—3 до 9—10 см). Провідний мотив заборової смуги відповідно зумовлює й назву запасок («ружеві», «качурові», «сливові», «півкачурові») та ін. Деколи центральну взористу смугу вишивали технікою гладі або хрестиком [29].

Третій тип композиції запасок **шешорського осередку** складають павучково-заборові, для яких властива значна наповненість гладкотканими й орнаментальними смугами. Вони характерні поєднанням різноманітних за схемами розташування «павучкових», з домінуючими «заборовими» площинами та доповнюючими тоненькими різнокольоровими стрічками. На відміну від інших композицій запасок, без чітко вираженого тла, в них павучкові смуги орнаменту (по 0,5—0,7 см) розташовані переважно на суцільному червоному (різної насиченості), рідше коричневому фоні, зрідка перетканому поодинокими прокидками (в одну-дві нитки) голубого, яснішого жовтого, білого, золотистого чи сріблястого забарвлення. Ці «переписки», «обмітки», «розмітки» у вигляді дрібних цяточок чи штрих-пунктирних ліній в основному обрамляють або розділяють дещо ширші «павучкові» смуги.

Рельєфно-виступаючі над фоном дрібновзористі стрічки «павучків» декількох контрастних або наближених до фону кольорів (чорного, світло- чи темно-зеленого, рожевого або фіолетового, іноді жовтого, вохристого чи білого), у тій чи іншій послідовності, з інтервалом 3—5 см, повторюються по всьому полотнищу виробу. Вони створюють плавний тональний перехід від найсвітліших до найтемніших барв або формують чіткий позмінний ритм композицій. Найяскравіші чи найсвітліші смуги підкреслюють ритміку, яка розгортається по вертикалі, рапорт смугастого декору іноді доволі великий (коливається від 4—5 до 9—10 см) [29; 41; 12]. Однак основне навантаження, як і у виробах другої групи, припадає на нижню частину запаски «поділок», де сконцентровано домінуючу смугу орнаменту «забір». Крім однорядних (найбільше поширених) існують і три, — та п'ятидільні композиції. Загальна ширина заборової площини (від 3 до 7—8 см)

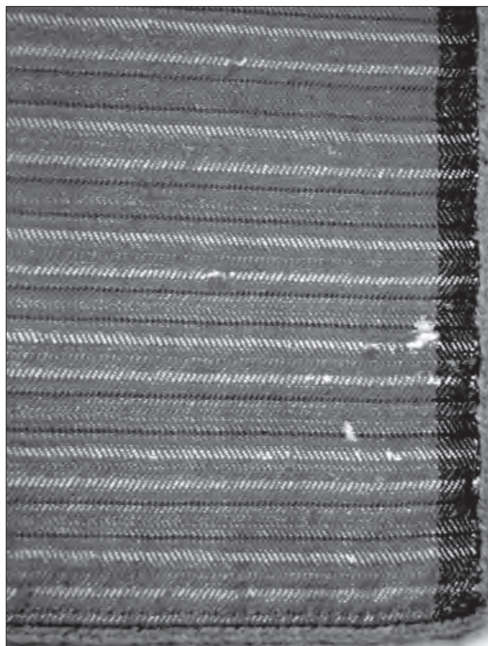
утворена з виразних за формою мотивів розет («ружки», «штерна», «зірнички», «косиці»), ромбів («очок», «вічок», «віконець»), спарених ромбів («сливочок»), хрещатих фігур («кросен»), а також кучерів (малих і великих), «ключок», «качурів», «півкачурів», «сердечок», «баранчиків» тощо.

Центральна, найширша смуга орнаменту сформована переважно двома, рідше — трьома домінантними мотивами («хрестик» і «ружка»; «штерна» і «кросна»; «баранчик» і «штерна»; «хрестик») і ромбик («очко» чи «головка»); «сороківчик» (ромбик, перехрещений скісними діагональними лініями) і «кросна»; «кучер» і «зірничка». Вони доповнені ще дрібнішими ромбиками чи трикутниками, що заповнюють вільні простори між ними. Інші заборові площини створені лише з одного мотиву, доволі виразного за формою — «качур», «півкачур», «безконешник», «кучер», півкучер (у вигляді серця) тощо.

Аналіз наявних творів дозволяє зауважити, що майстри-ткачі віртуозно і натхненно розробляли форми цих фігур, шукали щораз іншого ритму і співмірності в поєднанні як мотивів у домінуючій площині орнаменту, так і кількох дрібноузорних та гладких смуг, які формували декор основного полотнища запасок. Незмінним залишається принцип симетричного укладу всіх складових компонентів композиції — основних, орнаментальних та підпорядкованих їм тоненьких різнобарвних стрічок, пропорційне співвідношення їх з фоном.

Основу «забору» запасок складають, як уже відзначалося, одно-, три-, чи п'ятидільні площини орнаменту. Центральну, найширшу, виразнішу за мотивами й колоритом смугу-площину найчастіше формують восьмипелюсткові розети («ружі», «ружки», «штерна») яскравих жовтих, червоних, голубих, фіолетових чи синіх кольорів. Такі різнобарвні розети, в щораз іншій послідовності чергування між собою, в свою чергу, розмежовані контрастними до них хрещатими фігурами «кроснами», «хрестами», «баранчиками» чорного, вишневого, коричневого й темно-зеленого забарвлення. Усі мотиви графічно чітко виділяються на нейтральному до них фоні [30].

Деколи такі розети позмінно чергуються з ромбами, розчленованими навхрест скісними лініями, які взаємно перетинаються. В інших варіантах композицій, яскравих барв ромби або ясніші за тоном розети, вписані в контрастні до них (темно-зелені,



Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, сухозолоть, саржеве ткання, с. Шешори Косівського р-ну, 1940-ві рр., МНАПЛ АП-14685



Михайлюк А.М. Запаска (фрагмент), «павучково-заборова», волочка, с. Шешори Косівського р-ну, 1930 р., НМНМГП № 438

сині) більші ромбовидні фігури, зовнішні краї яких завершені скісними прямокутними відростками. Вони відділені одна від іншої одинарним або подвійним перехрестям, яке ніби об'єднує всі компоненти орнаменту в цілісну смугу [31]. Іноді між ромбічною фігурою з вписаною в нього розетою та одинарним чи подвійним перехрестям симетрично (відносно ромба) укладено значно складніший та вибагливіший, за округлим силуетом завитків, мотив «кучер», «качур» та ін.

До поширених належить також ромб (переважно в подвійному обрамленні) із вписаним у нього прямим або розквітлим хрестом. Такі хрещаті фігури зо-



Запаска «павучково-заборова» (фрагмент), волочка, шовк, саржеве ткання, с. Шешори Косівського р-ну, 1950-ті рр. Приватна збірка



Запаска «заборова» (фрагмент), волочка, саржеве, перебірне ткання, смт. Пістинь, 1930 р., НМНМГП № 359



Запаска «заборова» (фрагмент), волочка, шовк, саржеве перебірне ткання, с. Шешори Косівського р-ну, 1930-ті рр., НМНМГП № 311

вні завершуються прямими або скісними гострокінцевими й плавними заокругленими відростками тощо. Вони виступають у найрізноманітніших комбінаціях як самостійними фігурами, так і в поєднанні з неоднаковими за формою косими хрестами, які служили розводами основних мотивів та доповнювали їх. Органічно вписуючись один в інший, вони творять складне й вибагливе за силуетом сплетіння доволі чіткого графічного малюнку.

Продуманим поєднанням обмеженої чи великої кількості барв, багатоваріантністю їхніх сполук, а також застосуванням означених чи подібних до них мотивів, зміною акцентів на тих чи інших компонентах орнаменту досягається мистецька досконалість не лише цієї, центральної частини «заборових» смуг, але й усього виробу. Обабіч неї укладено переважно значно вужчі й споріднені за формою «півкачурові» взористі стрічки вигнутих овальних форм, які нагадують меандр. Вони надають композиції «забору» стрімкого й динамічного руху вправо чи вліво (на відміну від статичного ритму смуг із таких мотивів, як ромб і хрест, чи розета й перехрестя [4]), посилюють художню виразність не лише домінуючої групи орнаментальних смуг, але й всієї площини. Вдало підібрані плавні тональні переходи чи вишукані контрастні зіставлення кольорових сполук при вирішенні домінуючих «заборових» площин викликають емоційне піднесення, переповнюють глядача життєдайними естетичними хвилюваннями, додають йому позитивної енергетичної сили. Може саме тому в заборах запасок (та багатьох інших виробів) не лише цього, а й інших осередків (зокрема, покутських сіл Коломийщини) найпоширенішими й найулюбленішими є «качурові», «качуристі», «качурики», «ключкові», «кучерьиві», «півкачурові», «півкучерьиві» взори [42; 22]. Вони виступають як самостійні смуги орнаменту в одно- і тридільних композиціях, так і в поєднанні з іншими (центральна — качурова, а бічні смуги — баранкові, розеткові; середня — сороківчики з перехрестям, а бічні — півкачурові).

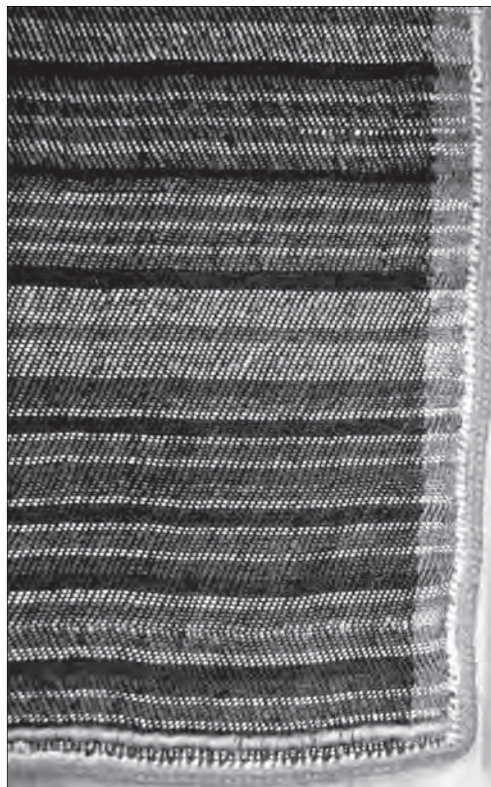
Найхарактернішою особливістю як основної, так і бічних смуг орнаменту, є щільність чи розрідженість розташування двох-трьох провідних фігур, які позмінно чергуються, і значна варіантність деталізованої розробки форм мотивів та поєднань кольорів. Вони вільно укладені на однотонному тлі; тор-

каються вершинами (розети, ромби — поодинокі та спарені хрещаті фігури; чи плавно переходять з одного в інший (кучер, качур, серце), а також доповнюються дрібненькими ромбиками, трикутниками і прямокутниками. Останні заповнюють проміжки між основними фігурами або посилюють виразність їхнього силуету. Крім бічних, симетрично розташованих від основної центральної площини «заборів», деколи бувають ще й значно вужчі «поверхниці», утворені з однотонних чи двохколірних дрібних ромбиків та хрестиків, які певним чином перегукуються з компонентами домінуючих смуг орнаменту.

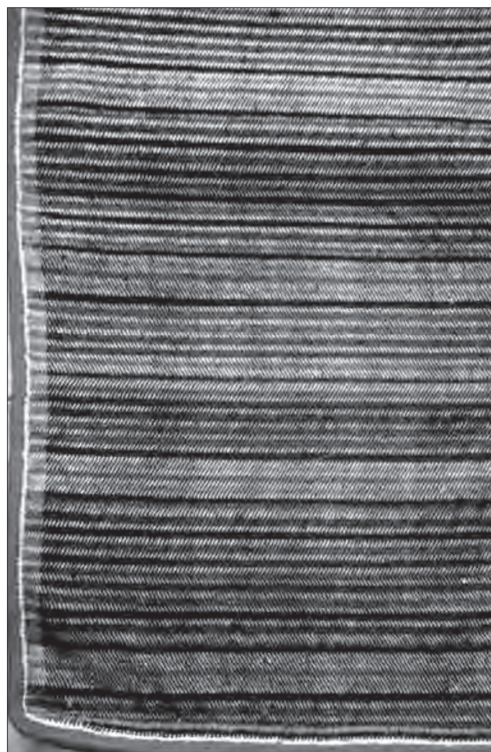
У шешорському осередку незначне поширення мали й дещо стриманіші за колоритом запаски, в яких орнаментальна смуга сформована з двох-трьох мотивів («баранці» та «штерна») лише одного чорного кольору, які розташовані на однотонному нейтральному фоні [32; 43; 59, іл. 53]. Вони доповнюються й підтримуються також чорними стрічками «павучків», котрі з інтервалом 4—5 см заповнюють основну частину полотнища запаски. До менше поширених належать також композиції «заборових» запасок, у яких основне полотнище виробу заповнюють різної ширини (від 1—2 до 3 см) домінуючі смуги (з розет і хрещатих фігур, або ромбів і хрестів) тридільного симетричного розташування з виділенням центральної, ширшої з них. Вони на незначній відстані доповнюються «павучковими» стрічками, що їх розділяють і підтримують. Ці доволі крупні рапортні композиції (шириною до 25—30 см) графічно чітко виділяються на нейтральному фоні.

На відміну від одноколірних заборових смуг, розташованих у центральній частині виробу, домінуюча, масивніша смуга орнаменту сконцентрована на «поділку». Вона створена з різнобарвних мотивів «ключок», «качурів», які тісно сплітаються, з наростаючою тональною розтяжкою та акцентами на деяких фрагментах, які повторюються по ширині виробу. Ці вибагливі й примхливі за формою мотиви та вишукана палітра кольорової гами створюють композицію «забору», на якому акцентується основна увага глядача.

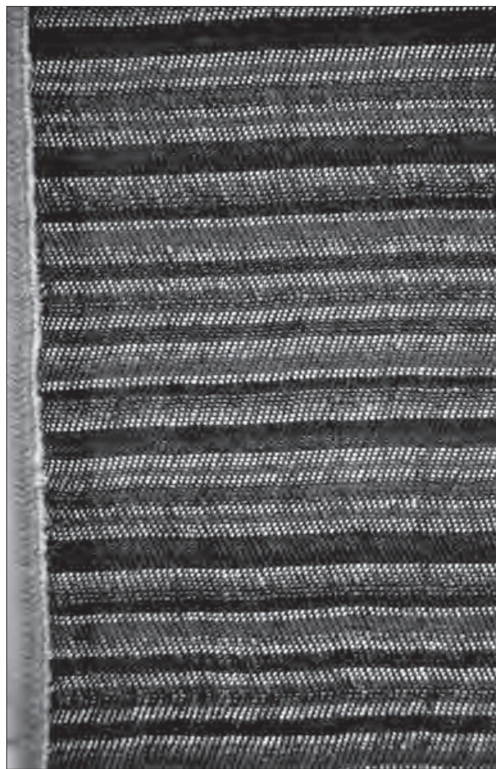
Подібні композиції заборів, правда, дещо в іншій, лаконічнішій інтерпретації характерні й для запасок суміжних з Гуцульщиною сіл Покуття — Сопів, Мишин, Ковалівка, Корнич, Грушів, Воскресінці, Вербіж, Великий Ключів, Перерив, Ценява,



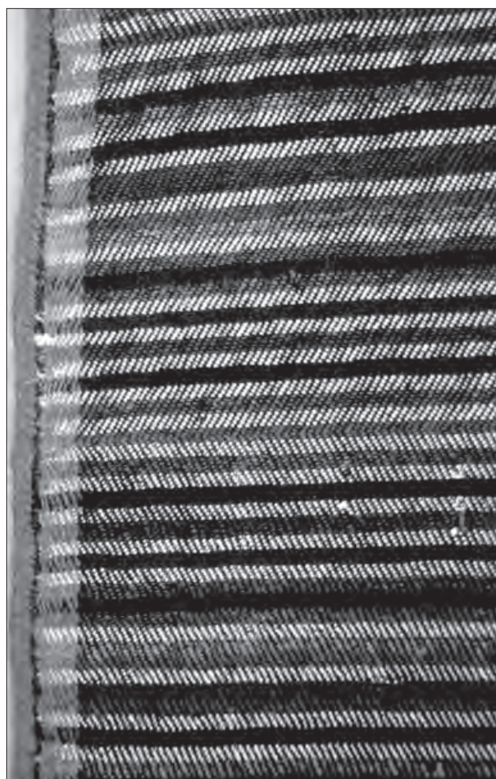
Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Стебнів Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., 1930-ті рр., МНАПЛ АП-2049



Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Красноїлів Верховинського р-ну, 1910-ті рр. Приватна збірка



Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Верхній Ясенів Верховинського р-ну, 1910-ті рр., МНАПЛ АП-10523



Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Пробійнівка Верховинського р-ну, 1930-ті рр., МНАПЛ АП-19069

Кропивище, смт. Печеніжин (Коломийщина) [79, с. 53; 72, с. 18].

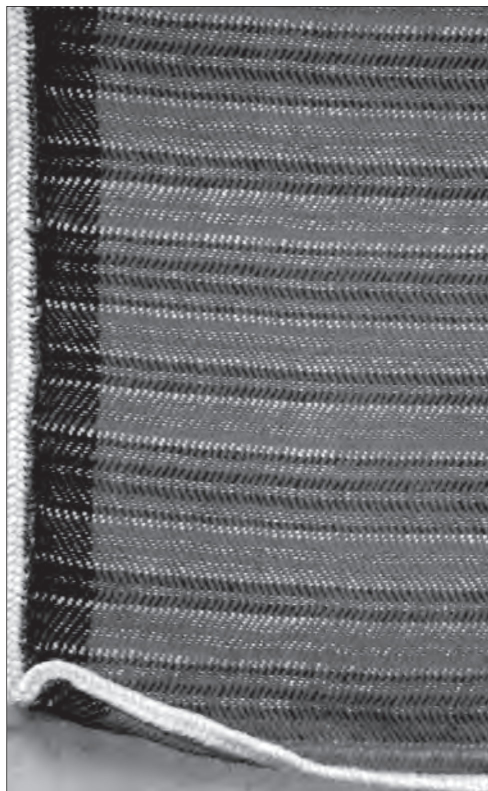
Усі зазначені площини орнаменту розділяють контрастні до них за масштабом дрібновзористі «розводи», «переліжки», «розмітки» — стрічки з мініатюрних чорних павучків, квадратиків, «цяточок» або світлих (сріблястих чи золотистих — сухозолоті) зигзагів «кривульок», чи сіточки з квадратиків «решіток». Вони графічно чітко виділяються на нейтральному фоні (вузькому проміжку між основними ділянками орнаменту) та акцентують ритм поперечносмугастого декору виробів. Горизонтальний ритм у смугах задається послідовністю чергування домінуючих мотивів, які або підкреслюються сусідніми, контрастними за тоном кольорами, або плавно переходять до них, сприймаючись м'яко і злагоджено. Деякі, здебільшого масивніші елементи орнаменту виступають акцентами, за допомогою інших — менших посилюються декоративні контрасти або зменшується напруга кольорів тощо.

Згідно з ритмом смуг, колоритом та наявністю тих чи інших складових компонентів, композиції запасок цього осередку мають назви: «лисі», «макові», «головкаті», «ломнені», «гуцулки», «давні гуцулки з маковов», «півгуцулки», «півгуцулки з маковов», «лисі з гуцулков», «півгуцулки з павучками», «гуцулки з маковов із сливововим забором», «лисі з маковов і штернами» тощо. Інші отримали назву за місцем виготовлення чи запозичення найхарактерніших рис декору запасок суміжних і віддалених (від даного осередку) сіл: «пекурьивскі», «шешурскі», «пістинскі», «ковалівскі», «космацкі», «ріцкі», «ясінскі», а також (за наявністю конкретного орнаменту) «ковалівскі з косичковим забором», «шешурскі з ключками», «шешурскі хрестикові з ружков», «ясінскі баранкові» та безліч інших.

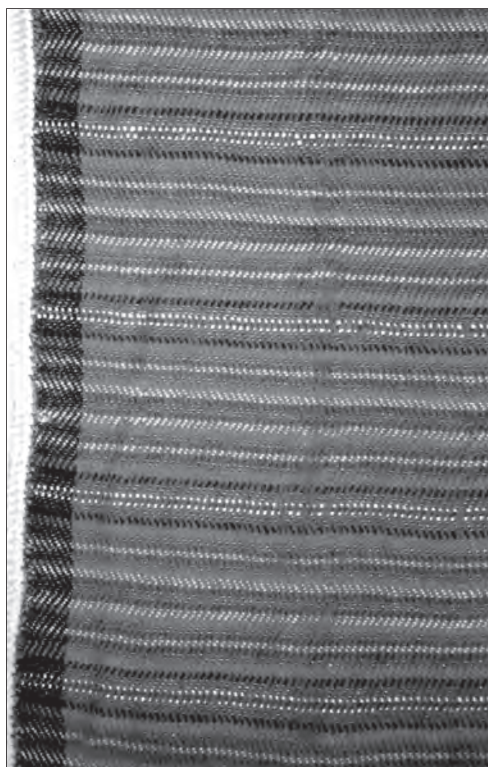
Високе почуття міри в застосуванні декоративних елементів та кольорових сполук при створенні композицій «заборових» запасок, як і інших виробів шешорського осередку, засвідчили своїми творами найталановитіші народні майстри-ткачі Шкром'юк П.В. (1925), Михайлик Василь І., Лаврюк В., Лаврюк Ганна В. (1907), Мельничук Олена П. (1912), Лаврюк Євдокія П. (1940), — с. Прокурава; Васищук Ганна В. (1924), Іванишин Емілія М. (1923), Фелещук О., Федорчук Марія Г., Міклащук О.І. — із с. Шешори; Долішня Марія Ю. — зі Стопчатова.

Для **запасок м. Косова та навколишніх сіл Вербовець, Бабин, Старі Кути, Тюдів, Яворів, Соколівка, Річка, Шепіт, Снідавка** характерна широка палітра глибоких, складних і вишуканих за тональною градацією теплих або дещо холоднуватих барв з контрастними до них акцентами. Аналіз значної кількості творів дозволяє виокремити ***два типи композицій*** запасок-поперечок косівського осередку.

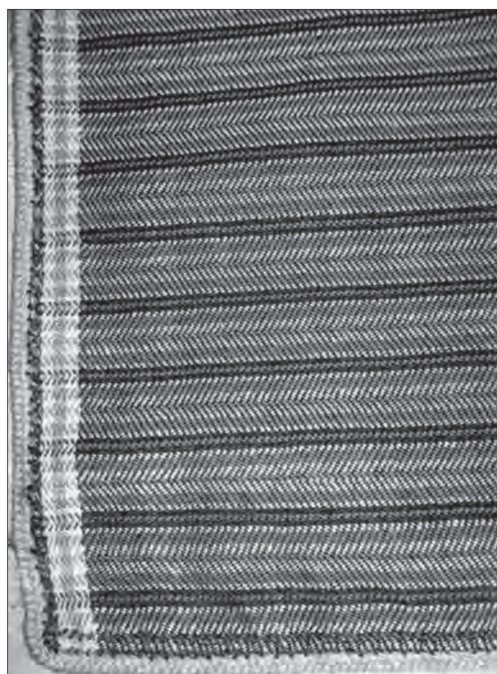
Перший базується на чітко вираженій ритмічній структурі смугастого декору та симетрії (рапорт сягає від 3 до 8—9 см). Кольорова гама насичена — тепла, пурпурово-червона, вишнево-коричнувата чи вишнево-фіолетувата з акцентами білого [33; 45; 25; 19]. За розміреною і врівноваженою ритмікою смугастого взору вони певним чином перегукуються з подібними виробами Брустур, Прокурави, Шешор і навіть Космача та Микуличина [34; 45], однак відрізняються від них дещо крупнішими рапортами і значно стриманішими й холоднішими поєднаннями барв. Композиції сформовані найчастіше двома-трьома групами, утвореними з тоненьких стрічок або дещо ширших площин домінуючого червоного, вишневого (по дві—три, рідше чотири нитки піткання) та підпорядкованих їм значно вужчих — фіолетової, чорної, жовтої, зеленої, голубої або синьої барв, а також білих, сріблястих чи золотистих сухозолоті «дріті», що є акцентами. Щораз іншим групуванням таких поліхромних стрічок, зміною їхньої співмірності й ритміки досягнуто значної варіантності поперечносмугастих композицій. Колір основи — червоний, вишневий різної насиченості або чорний узагальнює всі поліхромні компоненти декору та визначає загальний стриманий і тонально-згармонізований тепліший і світліший чи темніший і холодніший колорит запасок. Як і в подібних виробах пістинського осередку, запаски околиць Косова характерні також зигзагоподібним крупнорапортним малюнком фактури у вигляді великих симетричних колосків, горизонтально спрямованих у різні сторони. Напрямок паралельних скісних рубчиків змінюється в основному на значній відстані (2—3—4 см) від центру кожної з груп смуг. Така фактура дещо збагачує зовнішній вигляд виробу додатковими ефектами й увиразнює композиції. Запаски цієї, як і іншої групи околиць Косова не завжди мають заснівки, що обрамляють поздовжні бічні краї, і вони ви-



Запаска «волосова» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Замагора Верховинського р-ну, 1920-ті рр. МНАПЛ АП-11460



Запаска «волосова», вовна, саржеве ткання, с. Красноїлів Верховинського р-ну, 1910-ті рр., МНАПЛ АП-1212



Запаска «волочкова в колосок» (фрагмент), волочка, саржеве ткання, смт. Богдан Рахівського р-ну Закарпатської обл., 1920-ті рр., МІГ КН- 600



Запаска «волочкова в очка» (фрагмент), волочка, саржеве ткання, смт. Ясіня Рахівського р-ну, 1930-ті рр., МІГ КН-7633

ступають у вигляді лише однієї, значно ширшої (1,5—2 см) смуги жовтого, голубого та ін. кольорів. Зовнішні краї виробів традиційно завершені кісочкою «снурком» білого, жовтого, оранжевого, рідше вишневого кольору.

За ритмом смуг, симетричністю їхнього групування в комплекси та кольоровою гамою декоративне вирішення охарактеризованих вище запасок —поперечок типове й для «поздовжніх» запасок або «околячок» даного осередку ткацтва [77, іл. 55; 27]. На пурпурово-червоному чи вишневому тлі з зеленкуватими, жовтими тоненькими стрічками ритміку підкреслюють переважно чорні пасочки, які підтримуються також ширшими (1—2 см) заснівками, котрі завершують довші краї виробу, а білий контрастний за тоном снурок обрамляє виріб з трьох боків.

Другий тип композицій запасок-«поперечок», типовий для сіл Вербовець, Тюдів, Великий Рожен, Яворів, Соколівка та ін., вирізняється від попередніх, насамперед, нерівномірною, розсіяною структурою поперечносмугастого крупнорапортного декору. Усе полотнище виробів заповнено декількома (іноді навіть двома-трьома) великими групами смуг, що повторюються на значній відстані, або в них взагалі немає чітко вираженого рапорту [35]. На відміну від традиційного симетричного укладу різнокольорових стрічок зустрічається також асиметричне їх розташування (найтиповіше для запасок сусіднього Верховинського і суміжних з ним сіл Косівського району).

У межах такого крупного рапорту існує декілька менших комплексів смуг, утворених з тоненьких (по одній-дві нитки) поліхромних стрічок монотонного укладу; дещо виразніших за шириною і темпоритмом площин та яснішими за колоритом (голубих, рожевих, зелених чи жовтих) або темніших (вишневих, темно-синіх, темно-зелених, чорних) смуг, які об'єднують їх і згармонізовують в одне ціле. Такі композиції не мають чітко вираженого тла. В них золотисті чи сріблясті нитки (дріті) посилюють звучання основних і підпорядкованих їм барв та збільшують емоційну напругу сприйняття виробів. Додатковим засобом досягнення виразності композицій запасок, крім заснівок (які не завжди наявні), є тонка стрічка «обмітка»[9] яскраво-червоного, рожевого чи голубого кольору, яка завершує виріб з двох боків і знизу та межує з

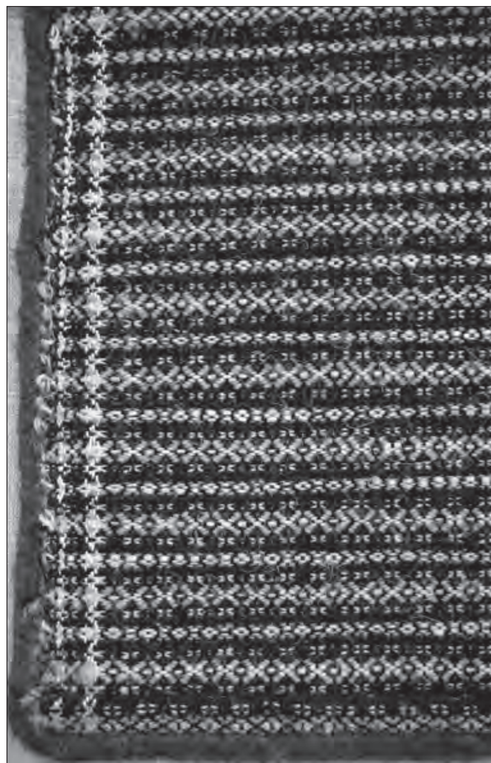
[9] Обмітка — це рельєфна, виступаюча над поверхнею виробу стрічка, яка обрамляє обидві поздовжні і нижній поперечний край виробу. Її створюють за допомогою голки — косими щільними стібками застеляють краї виробу.

контрастною косичкою «снурком» (жовтого, білого чи оранжевого забарвлення).

Для запасок верховинського осередку ткацтва (сіл Криворівня, Верхній Ясенів, Білоберізка, Устеріки, Стебнів, Голови, Замагора, Зелена, Гринява, Пробійна, Грамотне, Довгопілля, смт. Верховина) типовою є багатоваріантність симетричних і асиметричних композиційних структур: ритміки і пропорційних співвідношень смуг у рапортах, кольорових поєднань тощо [30; 20; 47]. Тут чітко виділяються **два типи композицій** поперечносмугастих запасок. **Перший** охоплює вироби з дрібнорапортною (до 5—6 см) симетричною будовою, насиченим теплим колоритом, які найбільше характерні для сіл Замагора, Красноїлля, Стебнів, Грамотне, Верхній Ясенів [36]. Це статичні композиції, в яких на червоному або вишневому (різної насиченості) фоні в строго визначеному ритмі позмінно повторюються найчастіше дві, рідше три групи смуг симетричного укладу. Вони формуються з тоненьких прокидок піткання (в одну-дві або три нитки) домінуючих жовтих, світло-зелених, чорних, білих та золотавих чи сріблястих — «дріті». Парні чорні стрічки переважно підкреслюють ритм чергування домінуючих ширших та підпорядкованих їм вужчих груп смуг, що позмінно чергуються. Білі тоненькі поодинокі або спарені стрічки у вигляді штрих-пунктирних ліній є акцентом цих вишуканих за добором барв, тонально згармонізованих композицій.

Поздовжні бічні краї запасок-«поперечок» традиційно симетрично обрамлені однією широкою (біля 2 см) смугою чорного чи темно-зеленого кольору, контрастного до тла виробу. Вони посилюють також дзвінкість звучання барв у смугах, викликають у глядача піднесений емоційний настрій. Аналогічні симетричні композиції типові й для «околячок» даного осередку ткацтва [37; 48].

Другий тип композицій запасок характерний досить виразними холодними, тонально згармонізованими (червоною, рожевою, фіолетовою, вишневою, темно- і світло-зеленою, синьою, голубою, жовтою) барвами, які за різною схемою симетрично чи асиметрично укладені в декілька комплексів. Іноді вони протиставлені групам поодиноких (в одну-дві нитки) різнокольоровим прокидкам піткання. Декоративний ефект в такого типу композиціях досягається наростаючим ритмом зближених



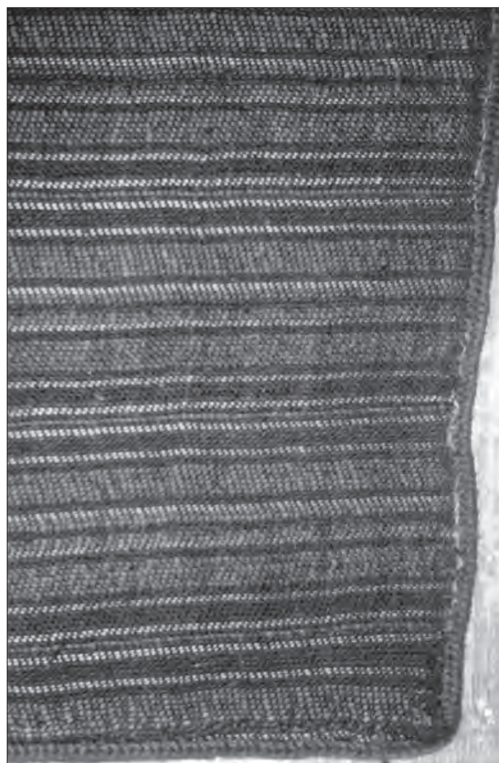
Запаска «волочкова в очка» (фрагмент), волочка, саржеве ткання, смт. Ясіня Рахівського р-ну, 1930-ті рр., МЕХП № 68187



Запаска «волочкова в очка» (фрагмент), волочка, саржеве ткання, с. Чорна Тиса Рахівського р-ну, 1930-ті рр., МЕХП № 68163



Запаска «волочкова в очка» (фрагмент), волочка, саржеве ткання, с. Чорна Тиса Рахівського р-ну, 1930-ті рр., МЕХП № 79222



Клим П.І. Запаска-«опинка» (фрагмент), вовна, саржеве ткання, с. Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл., І пол. ХХ ст. ЧКМ № 9276

за тоном широких смуг, які де-не-де розчленовані вузькими темнішими прокидками піткання, що вносять чіткий акцент у нейтральне тло запасок. Часом розріджений, а деколи й безсистемний уклад смуг різної ширини поступово змінюється до густішого і значно напруженішого за поєднанням барв, які служать акцентом цих крупнорапортних композицій. Іноді чотири-п'ять (і навіть дві-три) рапортів формують усе полотнище запаски. У межах рапорту можуть поєднуватися групи смуг однакової чи різної ширини за симетричною і асиметричною схемами. У таких композиціях доволі напружений складний і динамічний темпоритм, який нерівномірно і стрімко розгортається по вертикалі. Він поєднує спокійний, розсіяний, ущільнено-насичений, неспокійний і навіть імпульсивний ритми. Щораз інша схема чергування основних і підпорядкованих їм смуг дозволяє сформувати безліч варіантів композиції з контрастними зіставленнями, які врівноважуються спокійнішими і лагіднішими поєднаннями м'яких, нейтральних площин переважно світліших забарвлень [38; 49; 20].

При значній подібності з однотипними виробами Косівщини верховинські запаски крупнорапортних композицій характерні здебільшого світлішим сірувато-зеленкуватим, вохристо-фіолетуватим, вишнево-жовтуватим тлом, на якому розташовані темніші різнокольорові смуги. Значною мірою це зумовлено застосуванням більшої кількості, ніж в інших осередках Гуцульщини (а тим паче Покуття й Західного Поділля) ниток сухозолоті, які задавали холодніший сріблястий чи тепліший жовтуватий тон фону, як і виробу в цілому. Темно-червона, вишнева, а деколи й біла (м. Верховина) [21], а найчастіше чорна основа визначала загальну тональність запасок. Глибока і складна за нюансними сполуками вишнево-зеленкувата гама з теплими акцентами найбільш типова для сіл Довгопілля, Голови, Криворівня, Верхній Ясенів, Устеріки, Білоберізка. У віддалених від Верховини високогірних селах Гринява, Зелена, Буркут, Пробійна, Яблуниця колорит теплішає, наближаючись до рожево-фіолетуватих барв з жовтими акцентами[10].

Для запасок цього осередку характерна багатша палітра кольорів заснівок (зеленого, голубого, чер-

[10] Польові матеріали. Архів автора.

воного, чорного, білого, жовтого, фіолетового), які обрамляють обидва поздовжні краї виробів. Такі поодинокі (2—3 см) тонально насичені смуги отримані застилами поліхромної основи контрастного до центрального полотнища кольору [65, с. 75]. Як і в однотипних запасках Косівщини, у деяких верховинських заснівки іноді й відсутні. Однак у них зовнішні краї по периметру щільно обшиті «обміткою» — рельєфно виступаючим рубчиком (контрастного до тла) рожевого, жовтого, білого, фіолетового та інших кольорів. Такі обмітки іноді наявні й у запасках із заснівками — вони збільшують декоративність виробів, посилюють звучання основних барв смугастих композицій.

Усі запаски (з заснівками і без них) з обох боків та знизу облямовані ще традиційною косичкою «снурком» — контрастного до тла (або обмітки) кольору. Характерною особливістю крупно-, як і дрібнорапортних запасок досліджуваного осередку є широкий спектр відкритих локальних кольорів цих снурків. Найпоширенішими серед них є червоний (теплий і холодний), вишневий, жовтий, оранжевий та білий, дещо рідше зустрічаються запаски з голубим, зеленим, рожевим та фіолетовим або чорним снурком.

Для закарпатської частини Гуцульщини (Рахівщини) типовим видом поясного жіночого вбрання є поперечносмугасті запаски «поперечки» з чітко вираженими особливостями художнього вирішення. В межах цього осередку ткацтва за декором, розмірами та іншими ознаками чітко виділяються ***два типи композицій*** запасок. ***Першого типу запаски***[11] ***—*** *з узором «в колос», «у колосок» поширені у сс. Богданської долини* (смт. Богдан, сс. Луги, Розтока, Костилівка, Білин, Косівська Поляна, м. Рахів). Вони були на 15—20 см ширші від виробів ***другого типу —*** *ясінянських (ясінських)*[12], що мають назву *«очкаті», «у очка», «очковаті»*, які *побутували* головним чином *у смт. Ясіня та сс. Кваси Лазещина, Стебний, Чорна Тиса* [73; 79; 66; 69].

Вироби богданського осередку характерні, насамперед, широкою палітрою насичених темних («чорнобривих») холодних або дещо ясніших і теплiших барв та значною багатоманітністю крупномасштабних композицій [9]. Це зумовлено було забарвленням основи — чорної та вишневої. Для стар-



Кецало Зеновій. Жінка у святковому зимовому вбранні, с. Дземброня Верховинського р-ну, Івано-Франківської обл., 1962 р., МЕХП. ЕП 70115



Кецало Зеновій. В дорозі, с. Бистриць Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., 1962 р., МЕХП. ЕП 70104

[11] Запаски богданського осередку були широкі (60—70 х 75—85 см).

[12] Колишні запаски ясінянського осередку були дуже вузькі у дев'ять пасем — 48 см (48—55 х 70—85).



Кецало Зеновій. Жінка у святковому літньому вбранні, с. Соколівка Косівського р-ну Івано-Франківської обл., 1962 р., МЕХП. ЕП 70119



Кецало Зеновій. Чорняк Олена Михайлівна повертається з полонини. Присілок Дощений, с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл., 1962 р., МЕХП. ЕП 10106

ших жінок, на піст і на будень виробляли переважно чорні запаски «прості» або «одинички»[13], а червоні «дуплівки»[14] — для дівчат були неодмінним компонентом і весільного вбрання.

Очевидно практична функція (буденне чи святкове призначення, або для весілля) значною мірою диктувала насиченість чи розрідженість декору, його стриманість чи вишуканість, лаконічність чи поліхромність кольорової гами. Однак для запасок різного призначення типовою є симетричність, чітка послідовність монотонного повторення однієї-двох вузьких, майже однакових за величиною груп дрібних стрічок або позмінного чергування дещо ширших, різних за масштабом комплексів значно виразніших смуг. У святкових виробах — багатша палітра кольорів, сформована з більшої кількості вузеньких (в одну, рідше дві нитки) стрічок домінуючих — темно-червоної, ясно-червоної, вишневої та підпорядкованих їм — синьої, голубої, жовтої, зеленої і чорної. Іноді такі доволі різні за масштабом групи чергуються між собою і поєднуються ще з однотонними чорними (або наближеними до них темно-синіми, темно-ліловими, зеленкуватими) ширшими пасочками (до 5—6 см) або вужчими (до 1 см), які увиразнюють ритміку композицій. Загалом, у багатьох запасках найсвітліші білі та жовті, тоненькі стрічки акцентували напружений чи розріджений ритм смугастого декору [14]. Місцеві мешканки старшого покоління, особливо ткалі, за сукупністю різних ознак розрізняють запаски, які мають назви: «коломийські», «ясінчинки», «півлазінки», «колосінки», «богданки», «хромі», «жовтаті», «зеленаті», «ружевки» та ін., що засвідчує також запозичення тих чи інших взорів не лише з сусідніх, але й віддалених центрів ткацтва.

Ясінянські «ясінскі» запаски вирізняються від більшості гуцульських виробів передусім ромбоподібними дрібновзористими композиціями у вигляді клітчатої чи поперечносмугастої сітки ромбиків «очок». У результаті саржевого переплетен-

[13] Давні запаски ткачі міряли ліктями. Старовинні запаски богданського осередку дорівнювали трьом ліктям — 75—80 см.

[14] Червону основу для тканих запасок снували у 24 пасма, в бердо пробирали по чотири нитки, що й забезпечувало більшу густоту і щільність готового виробу.

ня і відповідного поєднання ниток основи та піткання ці дрібні мотиви «очка» — переважно темні або чорні кружечки, обрамлені жовтим або білим кольором, графічно чітко виділяються на тлі різнобарвних смуг. Останні служать нейтральним фоном для них і водночас підкреслюють їхню форму. Такі смуги «очок» деколи ще розділені гладкими, дещо вужчими чи ширшими від них однотонними ясно-жовтими або оранжевими пасочками або групами з декількох різнокольорових площин, які акцентують ритміку декору цього типу запасок [10; 51; 25; 22].

Домінуюча гама кольорів запасок даного осередку значно тепліша і набагато яскравіша — червоно-жовта, іноді вишнево-оранжева, споріднена з подібними виробами сусідніх сіл Надвірнянщини (Ворохти, Яблуниці та Микуличина). Однак побутують тут вироби і зеленкувато-жовтих забарвлень. Як і в багатьох інших ткацьких центрах, запаски Рахівщини теж ткали на волосовій основі, тому їх іще називають «волосінки». Вироби святкового призначення в багатьох родинах намагалися ткати з купованої «волочки» — їх називали «волочкові». Волосові, а найбільше волочкові запаски додатково перетикали на певній відстані ще й металевими нитками «дріттю», тому вони мали ще назву «дротяні», «дротові» (з орнаментом «у колосок» або «у очка»).

У ясінянському осередку теж було безліч узорів запасок, на яких позначені впливи й інших центрів ткацтва, зокрема «жєбійки» (у ритмі смуг простежується подібність з виробами смт. Жаб'є — тепер Верховина); «карапчинки» — взори, сформовані з вузьких одноколірних стрічок (0,7 см), а між ними три-чотири ряди кольорових площин (по 1,5 см). Домінуючими в них є чорні, сині, зелені, а між ними — червоні, зелені, фіолетові, рожеві стрічки [73, с. 64]. Характерною особливістю старовинних запасок обидвох локальних осередків Рахівщини є білі заснівки «обснівки». З початку XIX ст. їх почали заміняти ясно-жовтими (стронціановими), а з другої половини XX ст. навіть червоними, зеленими та голубими. Обрамляли їх із трьох боків переважно темно- або ясно-червоною кісочкою «снурком». Однак побутували запаски і з двома контрастними снурками — червоним і зеленим.



Кецало Зеновій. Жінка у святковому літньому вбранні, с. Микуличин Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., 1963 р., МЕХП. ЕП 70109

До найвизначніших ткаль, які спеціалізувалися на виготовленні запасок, належать Вінтоняк Марія І., Теміцька Марія І. із с. Лазещина; Скирчук Гафія М. (1911) с. Костилівка (1911); Мосюк Василина В. (1902), Савчук Гафія І. (1910) с. Луги; Векляк Параска В. (1908), Ярема Олена П. (1911), Штефура Ганна І. (1894), Боднар Ганна І. (1903) — м. Рахів.

На терені **буковинської Гуцульщини** (Путильський і прилеглі до нього села Вижницького р-ну) побутували двоплатові й одноплатові запаски, а також горботки — «чорногузки». За багатьма ознаками декору вони подібні до таких же виробів сусідніх сіл галицької Гуцульщини. У межах досліджуваного ареалу можна виокремити ***три типи композицій запасок***. Зокрема, ***перший локалізований*** *у сс. Довгопілля, Стебні, Конятин, Сергії, Яблуниця, Долішній Шепіт Путильського р-ну*. Тут побутували запаски з крупнорапортними композиціями, для яких характерна монотонна ритміка чергування вузьких, однакової ширини стрічок яскравих теплих і холодних барв на темно-вишневому (іноді чорному) фоні.



Кецало Зеновій. Жінка у святковому вбранні, м. Верховина Івано-Франківської обл., 1963 р. Власність автора

В міру віддалення від Путили до сіл Дихтинець, Мариничі, Розтока у композиціях запасок спостерігаються поєднання вузьких стрічок контрастних барв з неоднаковими за шириною блакитними та рожевими (ліловими) смугами [61, с. 206—207; 63, с. 31]. Зміною їхньої ширини та послідовності укладу в межах рапорту досягали варіативності цього, ***другого типу композицій***.

У гуцульських селах Виженка, Підзахаричі, Лопушка, Заріччя вижницького осередку ***поширений третій тип композиції*** запасок. Вони відрізняються від попередніх ущільненою ритмікою вузьких одномасштабних різнокольорових стрічок, поєднаних з ширшими (в два-три рази) й активнішими за звучанням червоними та вишневими смугами. Загалом вишукані за теплою чи холодною гамою барв запаски буковинських сіл Гуцульщини характерні симетричністю розташування дрібно- і крупнорапортних груп смуг й акцентуванням найважливіших із них.

Отже, вивчення наявних творів, наукової літератури та польові матеріали автора дозволяють стверджувати значне багатство і різноманітність композицій гуцульських запасок різних осередків з чітко вираженими локальними особливостями. Вони також певним чином споріднені з однотипними виробами сусідніх сіл, передусім, Покуття.

Так, тканини для запасок галицької частини Гуцульщини відзначаються найбільшою різноманітністю схем розташування смуг, їхньої ритміки та широкою палітрою кольорових поєднань, тональної градації — від насичених, дзвінких і гарячих до теплих, холодних і навіть контрастних зіставлень барв. При значному багатстві дрібнорапортних композиційних рішень, поліфонії кольорової палітри виразно простежується й чітка ритмічна організація домінуючого симетричного укладу вузьких стрічок піткання, яка змінюється на дещо виразніші поєднання їх з ширшими смугами, котрі формують крупнорапортні комплекси. Зустрічаються й асиметрично розташовані групи вузьких смужок, що чергуються з поодинокими ширшими пасочками.

Умовні скорочення

ДМНАП — Державний музей народної архітектури та побуту в Києві.

ЗМНАП — Закарпатський музей народної архітектури та побуту.

МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України.

МІГ — Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

МНАПЛ — Музей народної архітектури та побуту у Львові.

НМНМГП — Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського.

1. ДМНАП — О-2447, 1412, 1419, 2447.
2. ДМНАП О-3136, 3137, 3140, 3141, 1896, 1899, 4189, 3166, 3162.
3. ДМНАП О-4189, 3162, 3136, 4192.
4. ДМНАП О-3136.
5. ДМНАП О-4189.
6. ДМНАП О-1780, 1797, 1800, 2522, 2524, 4949, 4439, 4442, 4988.
7. ДМНАП О-0254, 0255, 4997.

8. ДМНАП О-930, 1446, 1448, 1810, 1814, 1817, 1815, 2515, 2516, 2517, 2566, 2567, 3080, 3088, 3871, 3878.
9. ДМНАП О-2912, 2917, 2916, 2922, 2923, 2927.
10. ДМНАП — О-2862, 2863.
11. ДМУНДМ КТ-1290.
12. ДМУНДМ КТ-69, 1291.
13. ДМУНДМ КТ-1289.
14. ЗМНАП № 2650, 4055, 4426, 2959.
15. МЕХП ЕП № 21263, 21232, 67229, 74679, 80877.
16. МЕХП ЕП № 21263.
17. МЕХП ЕП № 78885.
18. МЕХП ЕП № 85839, 70586, 70910.
19. МЕХП ЕП № 21281, 21889, 21306, 21292, 21316, 21295, 21265.
20. МЕХП ЕП № 75625.
21. МЕХП ЕП № 21289, 21306, 21295, 21316.
22. МЕХП ЕП № 68186, 68188, 79222, 68187, 68163.
23. МІГ КН-9083.
24. МІГ КН-12493.
25. МІГ КН-7634, 7633, 12493, 15887.
26. МНАПЛ АП-13139.
27. МНАПЛ АП-14685, 17149.
28. МНАПЛ АП-11576, 11563, 11564, 2113, 11554.
29. МНАПЛ АП-6117.
30. МНАПЛ АП-2113, 11563.
31. МНАПЛ АП-11554.
32. МНАПЛ АП-11556.
33. МНАПЛ АП-12140, 2241, 12120, 12139, 2446.
34. МНАПЛ АП-10867.
35. МНАПЛ АП-11770, 14677, 3048, 14678, 11771.
36. МНАПЛ АП-11460, 1212.
37. МНАПЛ АП-2094, 2036.
38. МНАПЛ АП-2009, 9819, 9818, 6820, 6812, 19069, 16707, 2049, 10523, 10526, 1193.
39. НМНМГП — № 13139.
40. НМНМГП — № 4494, 10320, 7535.
41. НМНМГП — № 8658, 8663.
42. НМНМГП — № 6558, 7935.
43. НМНМГП — № 8598.
44. НМНМГП — № 15298, 4395, 4553, 15297, 8164, 8163, 8172, 4453, 16019.
45. НМНМГП — № 3406, 8436, 4494.
46. НМНМГП — № 3406, 4494.
47. НМНМГП — № 10075, 7813.
48. НМНМГП — № 7801, 8683.
49. НМНМГП — № 7813, 175.
50. НМНМГП — № 7287, 10700.
51. НМНМГП — № 4291.
52. *Білан М.С.* Український стрій / М.С. Білан, Г.Г. Стельмащук. — Львів : Фенікс, 2000. — 326 с. : іл.
53. *Бялявіна В.М.* Жаночы касцюм на Беларусі / В.М. Бялявіна, Л.В. Ракава. — Мінск : Беларусь, 2007. — 351 с. : іл.
54. *Велева М.Г.* Народная одежда болгар в северной Болгарии в XIX — начале XX в. Т. 1. / М.Г. Велева, Е.И. Лепавцова. — София, 1961. — С. 14.
55. *Віннікава М.М.* Скарбы з вясковых куфраў / М.М. Віннікава, П.А. Богдан. — Мінск : Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2009. — 182 с. : іл.
56. *Віннікава М.М.* Традыцыйнае адзенне / М.М. Віннікава // Традыцыйная мастацкая культура Беларусаў : у 6-ти т. — Т. 4. Брэсцкае Палессе : у 2 кн. — Кн. 2. / Н.М. Боганёва, Т.В. Володзіна, М.М. Віннікава [і інш.] ; ідэя і агул. рэдагаванне Т.Б. Варфаламеевай. — Мінск : Выш. шк., 2009. — 863 с. : іл.
57. *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології / Хв. Вовк. — К. : Мистецтво, 1995. — 336 с : іл.
58. *Головацкий Я.Ф.* О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Я.Ф. Головацкий. — Санкт-Петербург, 1877. — 85 с. : ил.
59. Ганна Василащук : альбом / автор-упорядн. В.А. Качкан. — К. : Мистецтво, 1985. — Іл. 53.
60. *Зеленчук В.* Народное декоративное искусство Молдавии / В. Зеленчук, М. Лившиц, И. Хынку. — Кишинёв : Картя Молдовеняскэ, 1968. — 127 с : ил.
61. *Кожолянко Я.* Буковинський традиційний одяг / Я. Кожолянко. — Чернівці-Саскатун : Фрізен Принтерэ, Алтона, Манітоба, 1994. — 262 с. : іл.
62. *Косміна О.Ю.* Традиційне вбрання українців / О.Ю. Косміна. — К. : Балтія-Друк, 2010. — Т. ІІ: Полісся. Карпати. — 160 с. : іл.
63. *Костишина М.В.* Український народний костюм Північної Буковини: традиції і сучасність / М. Костишина. — Чернівці : Рута, 1996. — 192 с.: іл.
64. *Маслова Г.С.* Народная одежда русских, украинцев и белоруссов / Е.Э. Бломквист, Н.И. Лебедева, Г.С. Маслова // Восточнославянский этнографический сборник. — М. : Академия наук СССР, 1956. — С. 543—767.
65. *Матейко К.І.* Український народний одяг / К.І. Матейко. — К. : Наукова думка, 1977. — 224 с. : іл.
66. *Матейко К.І.* Одяг / К.І. Матейко, О.В. Полянська // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 195—196.
67. *Миронов В.* Етнокультурні зв'язки на Україні: За матеріалами одягу / В. Миронов, В. Наулко // НТЕ. — 1969. — № 5. — С. 46.
68. *Никорак О.І.* Художнє ткацтво / О.І. Никорак // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 370.
69. *Никорак О.І.* Сучасні художні тканини Українських Карпат / О.І. Никорак. — К. : Наукова думка, 1988. — 224 с. : іл.
70. *Никорак О.І.* Українські народні взористі тканини: порівняльна характеристика / О.І. Никорак // Записки наукового товариства ім. Шевченка. —

Т. CCLIX. Праці секції етнографії і фольклористики. — Львів, 2010. — С. 179—210.
71. *Николаева Т.А.* Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье / Т.А. Николаева. — К. : Наукова думка, 1988. — 246 с. : ил.
72. *Олійник О.В.* Система виражальних засобів покутських традиційних тканин / О.В. Олійник // Народознавчі зошити. — 1997. — № 1. — С. 18.
73. *Полянская Е.В.* Народная одежда гуцулов Раховского района / Е.В. Полянская // Карпатский сборник. — М., 1972. — С. 63.
74. *Постолаки Е.А.* Молдавское народное ткачество (XIX — начало XX в.) / Е.А. Постолаки. — Кишинев : Штиинца, 1987. — 207 с. : ил.
75. *Прилипко Я.П.* Етнокультурні зв'язки болгар і східних слов'ян на матеріалі одягу / Я.П. Прилипко. — К. : Наукова думка, 1964. — 134 с.
76. *Раманюк М.* Беларускае народнае адзенне / М. Раманюк. — Мінск : Беларусь, 1981. — 473 с. : іл.
77. Родина Шкрібляків. Альбом / автор-упоряд. Р.В. Захарчук-Чугай. — К. : Мистецтво, 1979. — Іл. 55.
78. *Сахро М.П.* Декоративно-вжиткові тканини Коломийщини / М.П. Сахро // Народна творчість та етнографія. — 1978. — № 4. — С. 53.
79. *Сидорович С.Й.* Художня тканина Західних областей УРСР / С.Й. Сидорович. — К. : Наукова думка, 1979. — С. 64.
80. *Шухевич В.*О. Гуцульщина. Ч. 1, 2 / В.О. Шухевич ; репринтне видання. — Верховина : Гуцульщина, 1997. — 352 с.
81. Folk art in the Rumanian people's republik. Costumes. Woven textile. Embrosderies: state publishing for litterature and the arts. — Bucuresti, 1958. — 423 s.

Olena Nykorak

ON LOCAL PECULIARITIES IN ARTISTIC DESIGN OF HUTSUL ZAPASKAS

The article has brought some results of study in originality of artistic features of Hutsul zapaskas considered as for their fabrics, techniques of weaving, ornamental motives, schemes of placement and colouring. Main types of zapaska compositions have been defined as well as most important centres of their production in Galician, Transcarpathian and Bukovinian parts of Hutsul land.

Keywords: Hutsul zapaskas, types, centres, ornamental motives, compositional schemes, colouring, rapport, rhythm.

Олена Ныкорак

ЛОКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ ГУЦУЛЬСКИХ ЗАПАСОК

В статье проанализировано своеобразие особенностей гуцульских запасок по материолам, техникам ткачества, мотивами орнамента, схемами их размещения и колориту. Определены основные типы композиций запасок найболее важных центров их изготовления в галицкой, закарпатской и буковинской части Гуцульщины.

Ключевые слова: гуцульские запаски, типы, центры, мотивы орнамента, схемы композиций, колорит, рапорт, ритм.



Ярослав ТАРАС

КАМ'ЯНІ ГАЛЕРЕЇ МОЛДАВСЬКОГО ЖИТЛА

Розглянуті кам'яні галереї житлових будівель Молдови, їх архітектурно-конструктивне та декоративне вирішення. Особлива увага приділяється молдавському ордеру жилого будинку, його складовим, даються вирішення його деталей й орнаментальних мотивів. Матеріал широко представлений графічною частиною.

Ключові слова: Молдова, галерея, призьба, ордер, капітель, кронштейн.

Особливе місце в житловому будинку центрального району[1] Молдови займає відкрита кам'яна галерея, яка, на думку багатьох дослідників, була продуктом невичерпної фантазії і винахідливості молдавського народу [2; 5; 6; 7; 8; 9]. Вона була доведена до досконалості шляхом довершення одного і того ж композиційного і конструктивного прийому, на основі якого склалася своєрідна ордерна система, побудована на визначеному числі архітектурних деталей:

- призьби, на яку опираються кам'яні колонки з п'єдесталами;
- баз і капітелей;
- колонок, які підтримують дерев'яну балку звісу даху;
- парапетних плит з кам'яним поруччям;
- сходинок.

Власна ордерна система формувалася на межі XIX і XX ст. спочатку під впливом дерев'яної архітектури, потім — кам'яної, зокрема російського класицизму. Засвоївши цю спадщину, народні зодчі дуже швидко створили своєрідний, істинно молдавський ордер, який найбільше відповідав їх функціональним, конструктивним і естетичним вимогам.

Тектонічно ордер ділиться на три складові: основу (призьба); колонку (п'єдестал, базу, стовбур, капітель, кронштейн); парапет (фільонка парапета, проміжний стовп парапета). Є випадки, коли в ордері відсутній якийсь елемент (призьба або кронштейн капітелі). Кількість деталей ордеру майже завжди відповідає кількості кам'яних блоків. Так, колона збирається на основі 4—5 каменів (п'єдестал колони, база колонки, стовбур колони, капітель, кронштейн капітелі).

Ордерна система галереї може бути вирішена без призьби. В такому випадку колонки ставляться на землю (п'єдестали). На основі такої конструктивної схеми було збудовано велику кількість будинків. Вона характерна для початкового етапу будівництва галерейних кам'яних будинків. До другої групи відносяться варіанти ордера з колонами, що опираються на призьбу, яка не має парапету. До третьої групи відносяться найбільш розпоширені приклади ордеру, в яких колонки ставляться на призьбу з кам'яним парапетом.

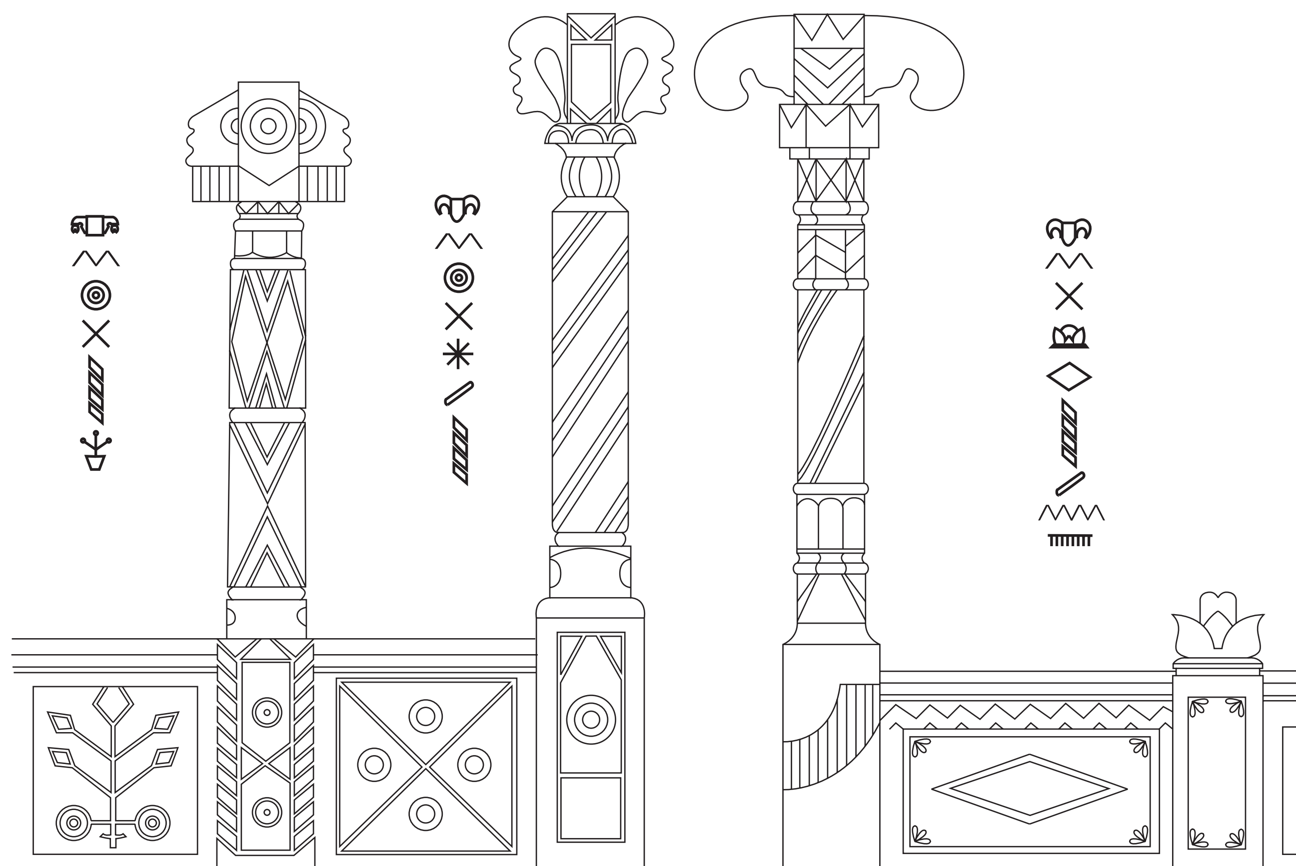
Ордерна система відкритих кам'яних галерей розрахована як на сприйняття здалеку, так і з близької віддалі. Крупна скульптурна пластика колонки з фі-

[1] Найбільш цікаві в художній обробці каменю села долини ріки Реута, прилеглій до Оргеєва і північно-східніше від нього.

Приклади опрацювання колонок і парапетів галерей житлового будинку, р-н ріки Реут. Рисунок автора



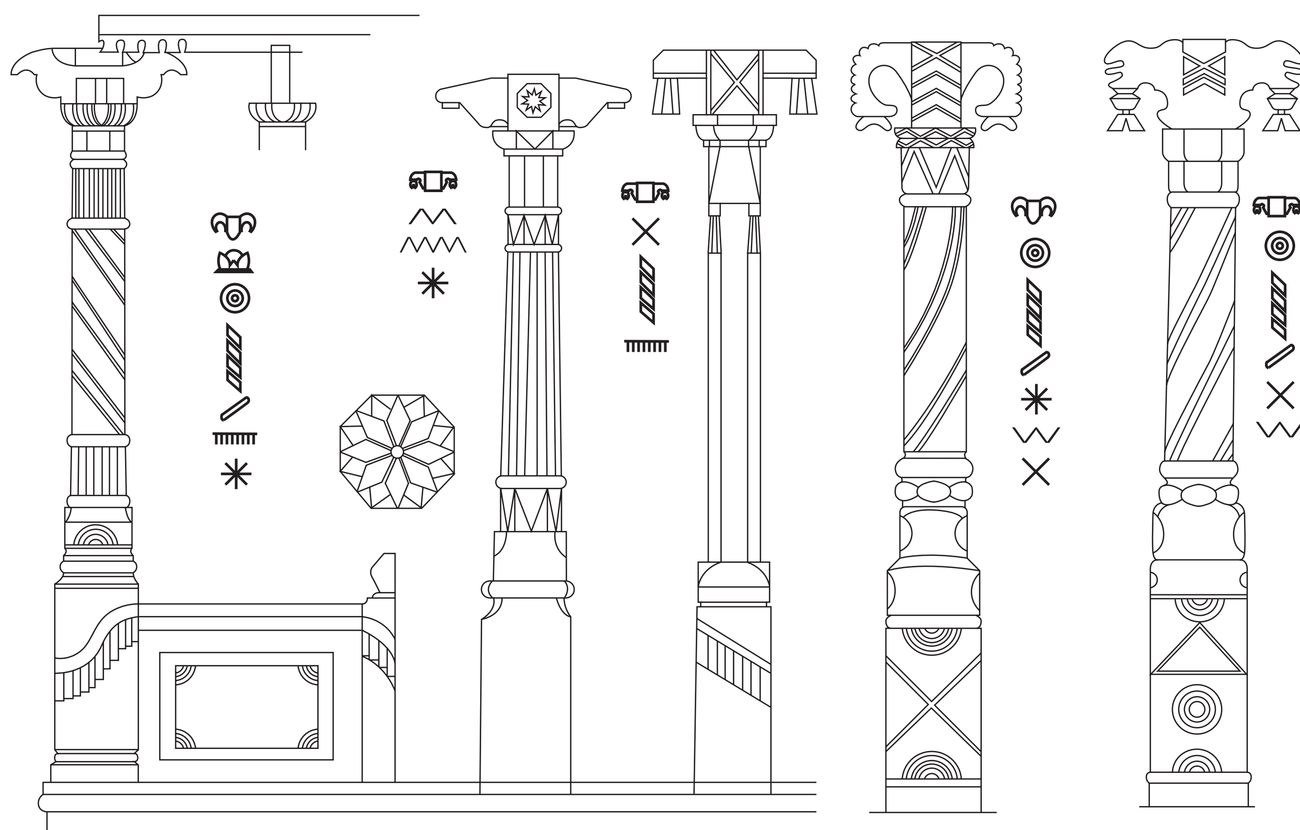
Житловий будинок в с. Фурчень (Furchen), Оргеєвський р-н. Фасад. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



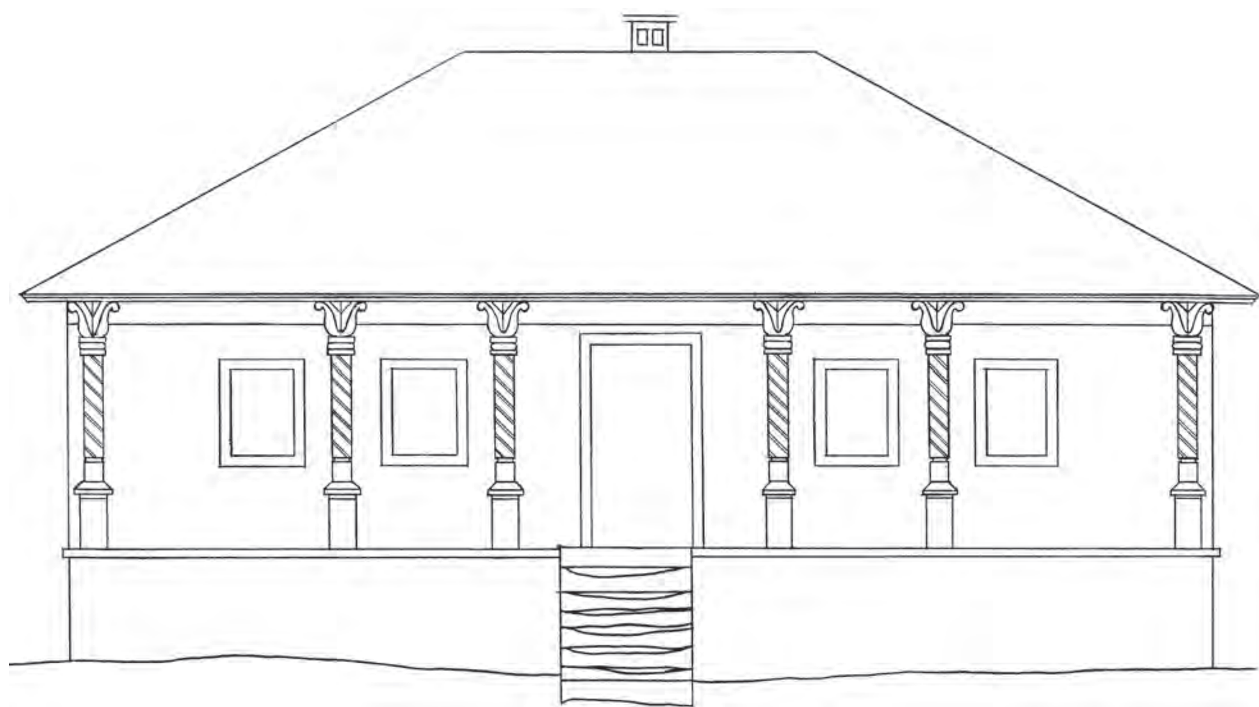
Приклади опрацювання галерей з колонками поставленими на призьбу
з кам'яним парапетом, р-н ріки Реут. Рисунок автора



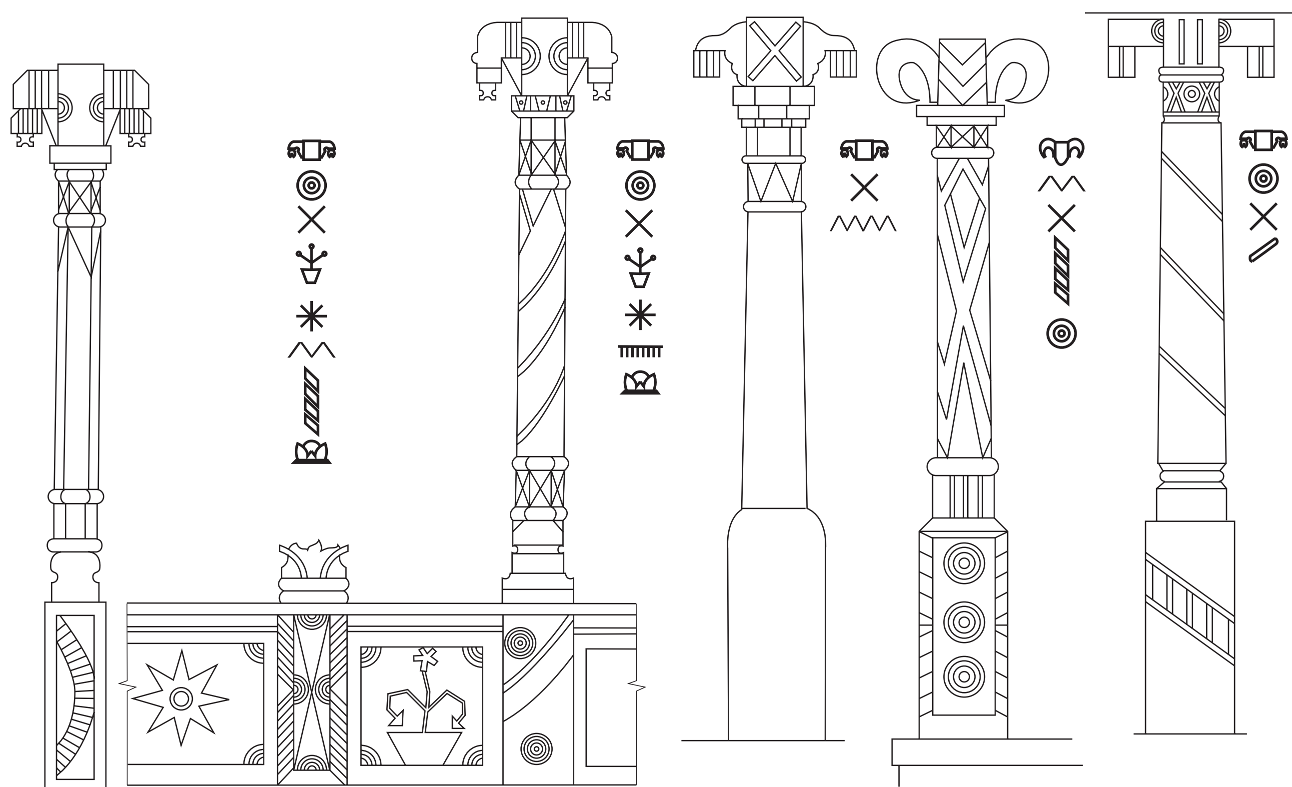
Житловий будинок в с. Фурчень (Furchen), Оргеєвський р-н. Фасад. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



Приклади опрацювання колонок галереї, р-н ріки Реут. Рисунок автора



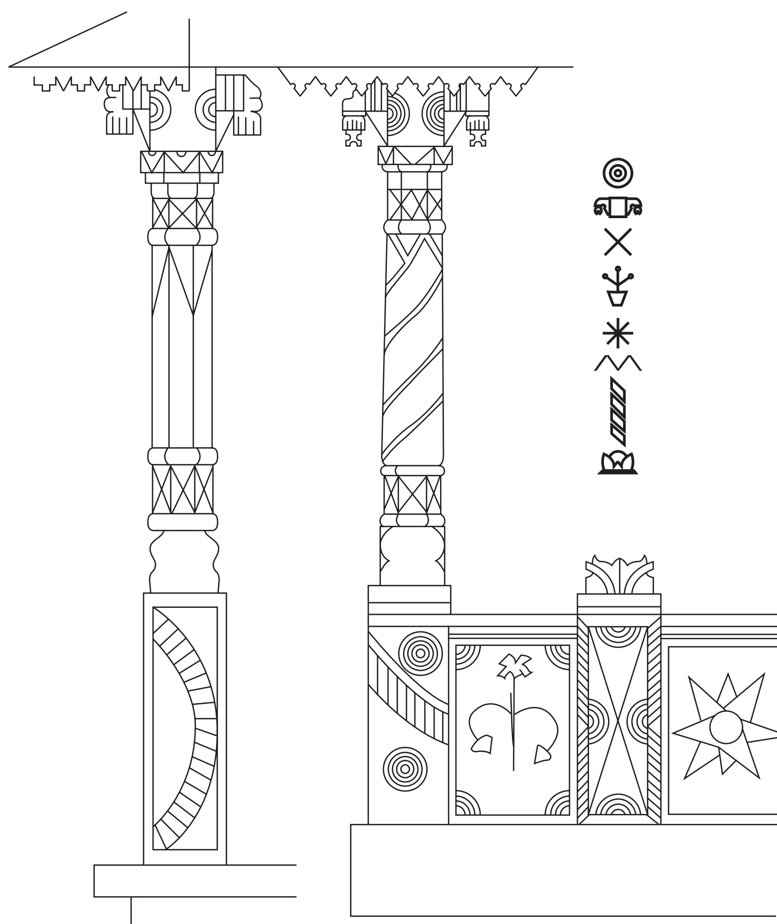
Житловий будинок в с. Рекулешть (Rekulesht), Криулянський р-н. Фасад.
Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



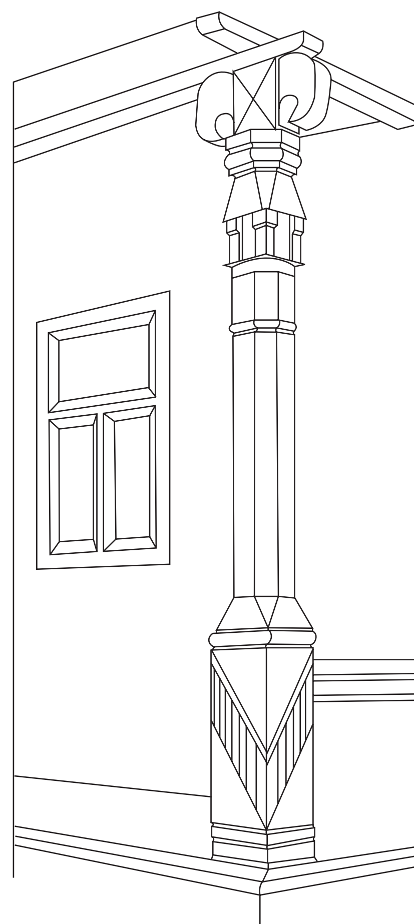
Приклади опрацювання колонок і парапетів галерей житлового будинку, р-н ріки Реут сс. П'ятра (Pyatra), Хородиштя. Рисунок автора



Житловий будинок М. Максима в с. Желобок (Zhelobok), Оргеєвський р-н. Фасад. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



Приклади опрацювання колонок і парапетів галерей житлового будинку, р-н ріки Реут. Рисунок автора



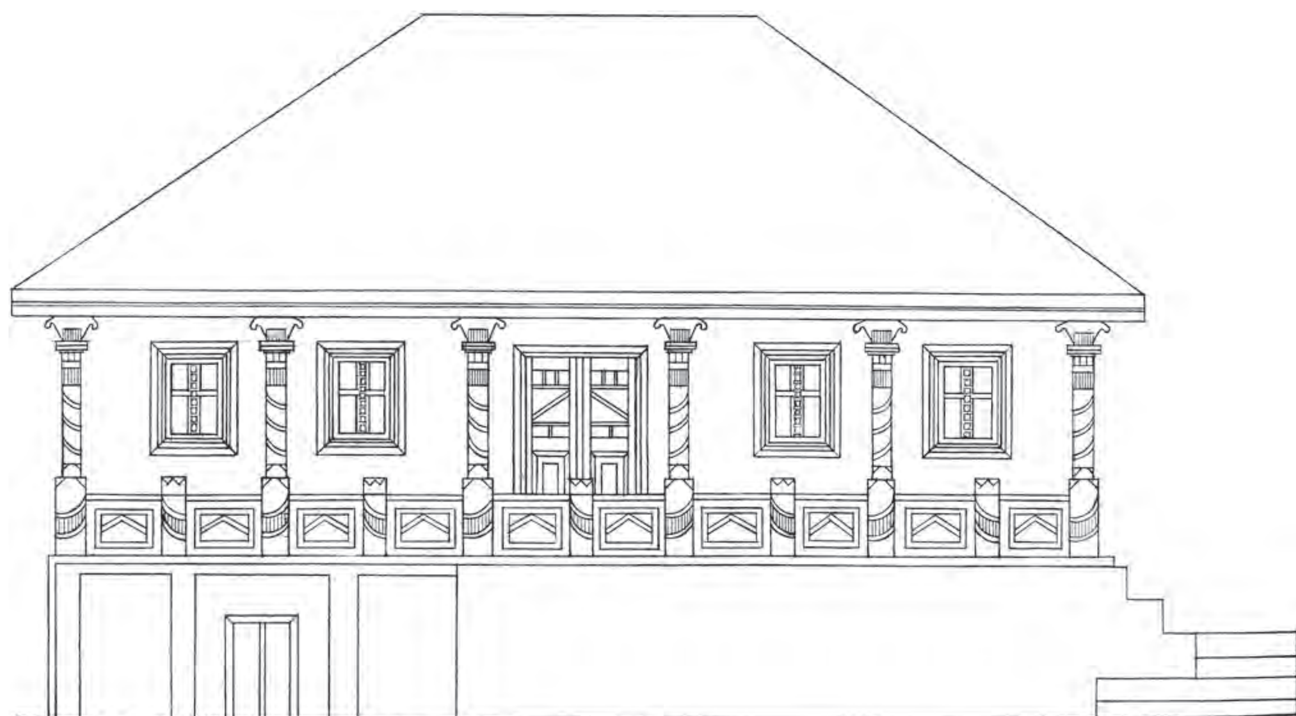
Кут кам'яної галереї будинку, р-н ріки Реут. Рисунок автора



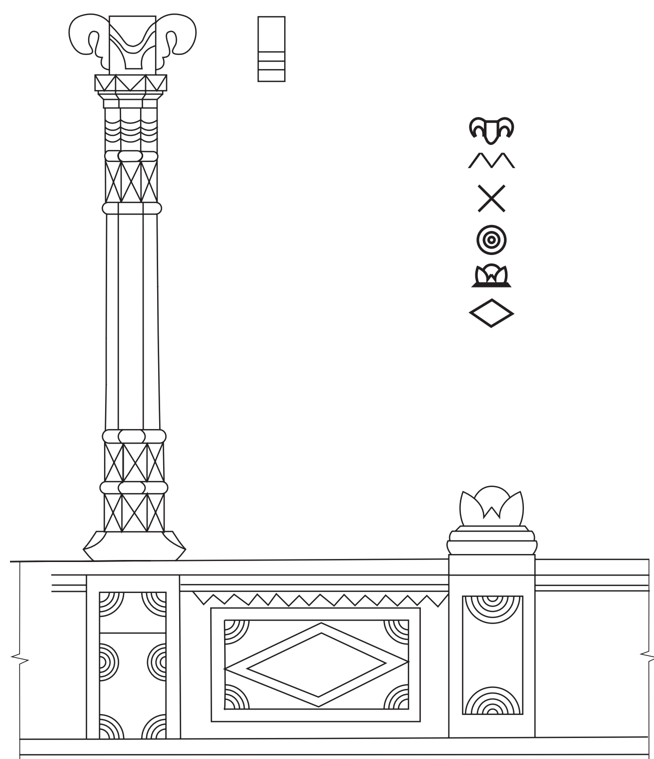
Житловий будинок Н. Тихон в с. Нікулаєвка (Nikuleyeuka), Оргеєвський р-н. Фасад. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова

Приклади опрацювання колонок і парапетів галерей житлового будинку, р-н ріки Реут. Рисунок автора

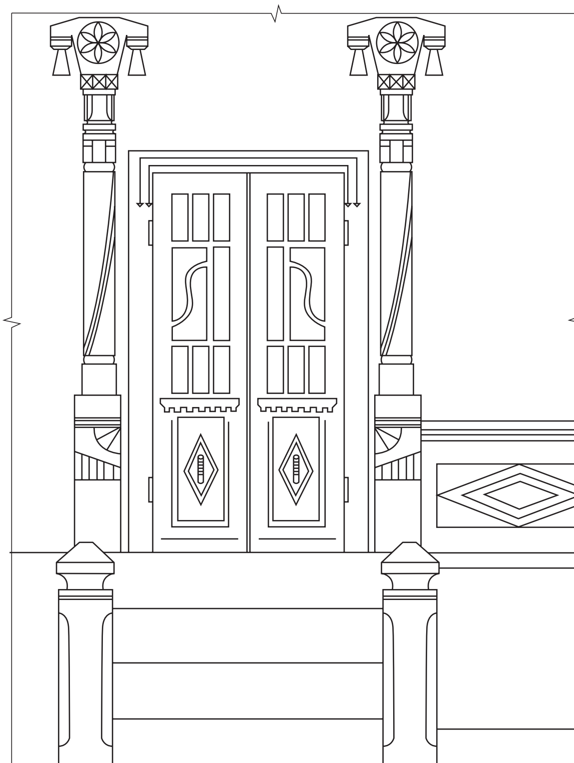
Житловий будинок А. Сейкетрю в с. Требужень (Trebuzhen), Оргеєвський р-н. Фасад. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



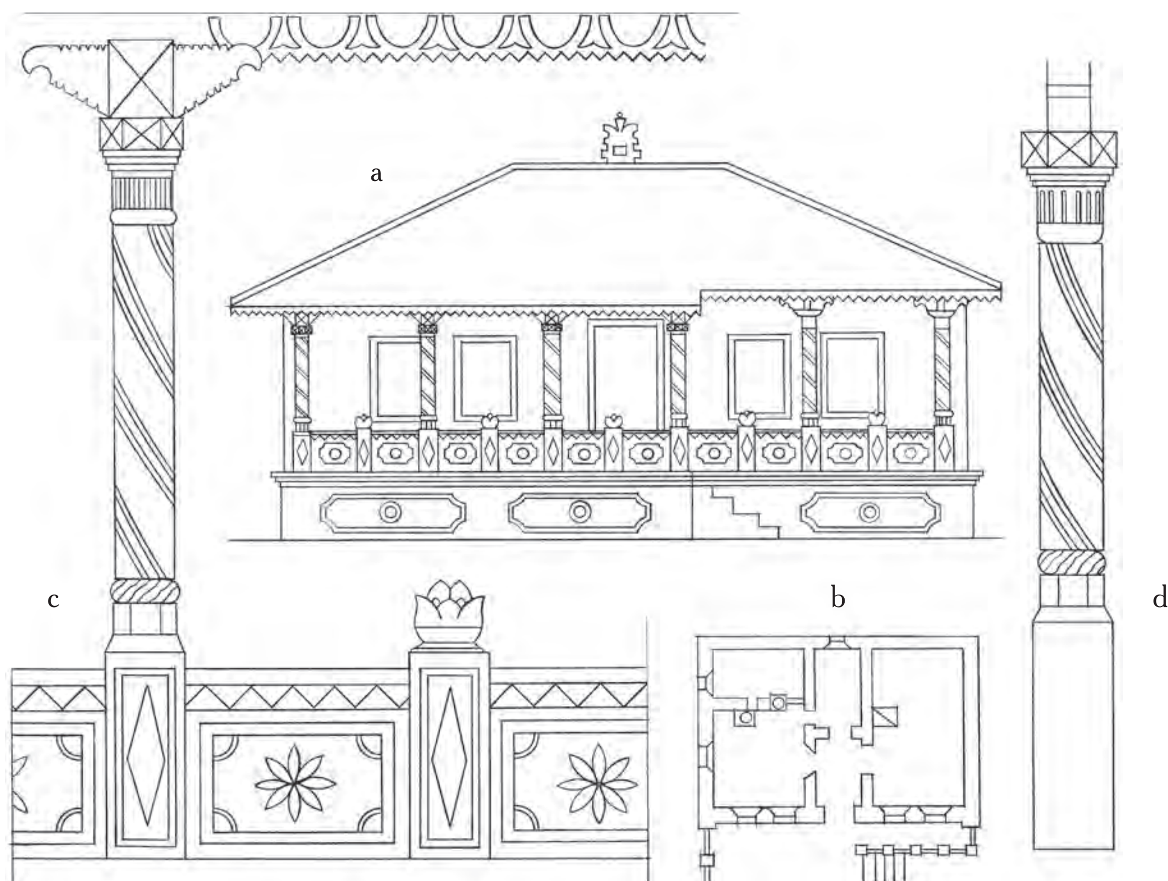
Житловий будинок в с. Требужень (Trebuzhen), Оргеєвський р-н. Фасад. Рисунок автора



Приклади опрацювання колонок і парапетів галерей житлового будинку, р-н ріки Реут. Рисунок автора



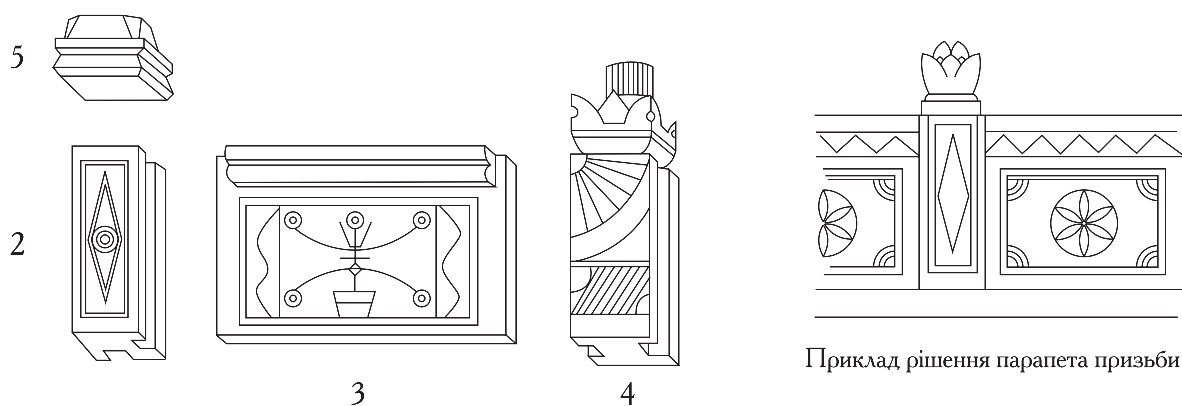
Приклад вирішення входу в житловий будинок, р-н ріки Реут. Рисунок автора



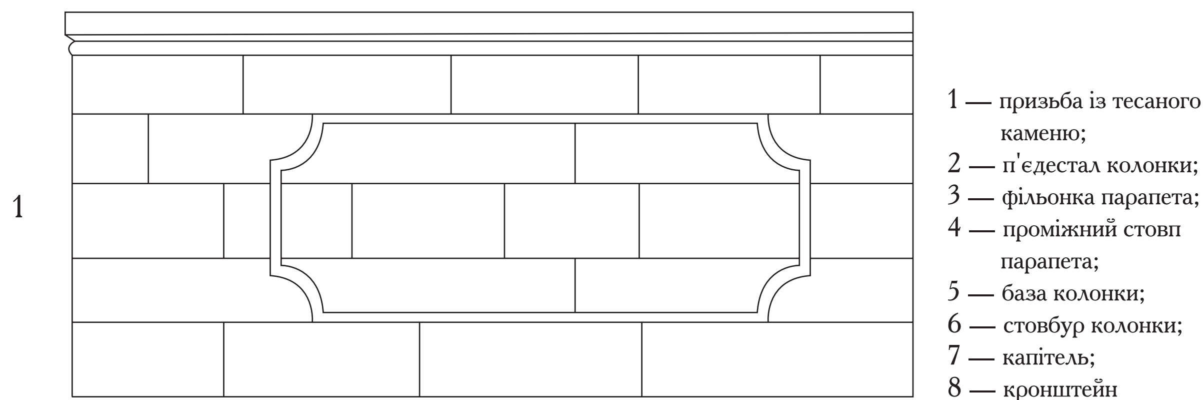
Житловий будинок в с. Устія (Ustiya), Оргеєвський р-н: a — фасад; b — план; c — фрагмент галереї; d — вид колонки збоку. Рисунок автора



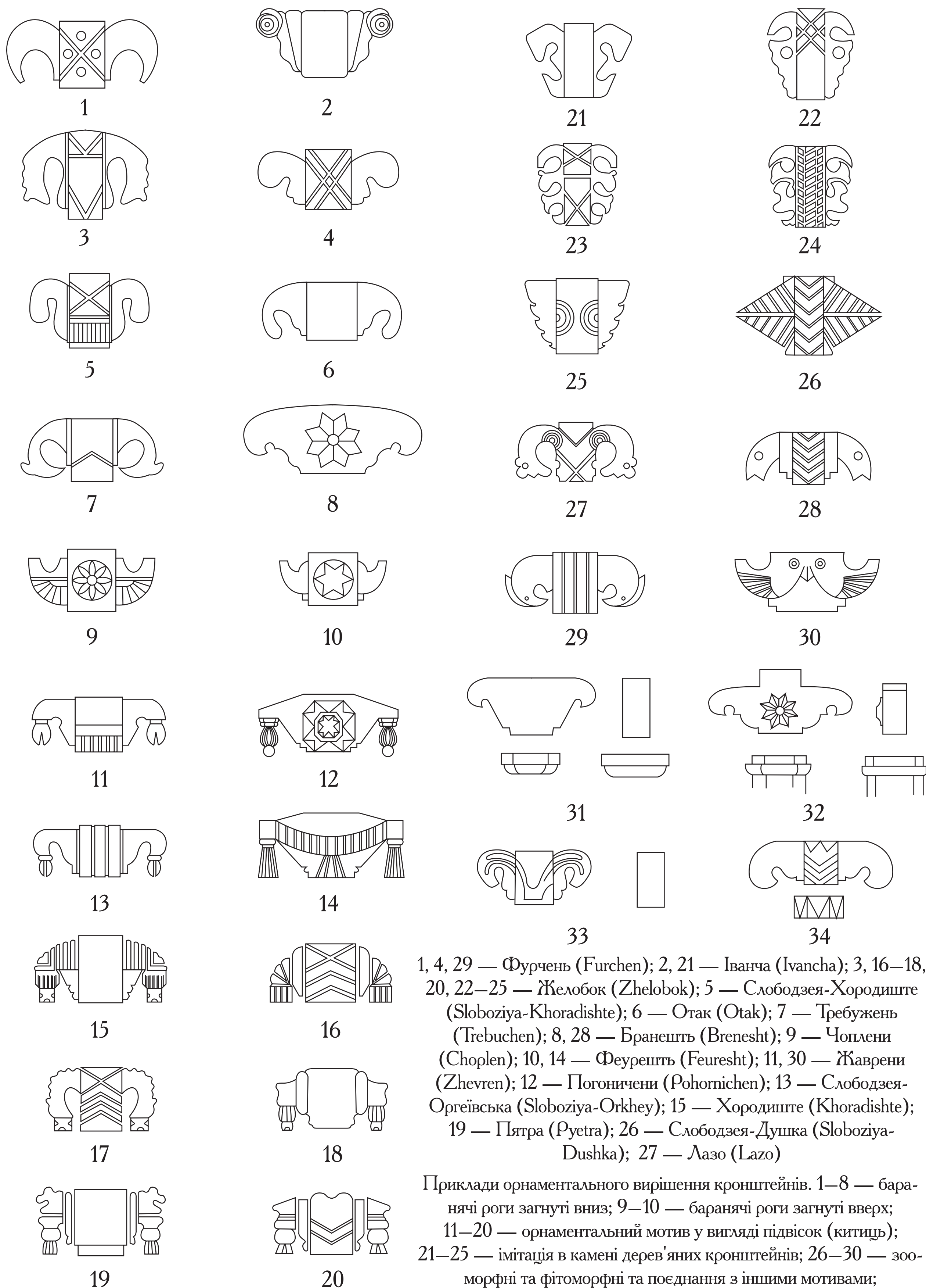
Житловий будинок І. Ротаря в с. Желобок (Zhelobok), Оргеєвський р-н. Фасад. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



Приклад рішення парапета призьби

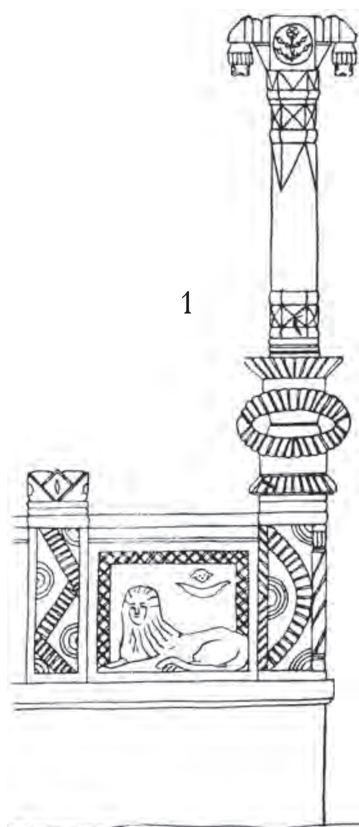


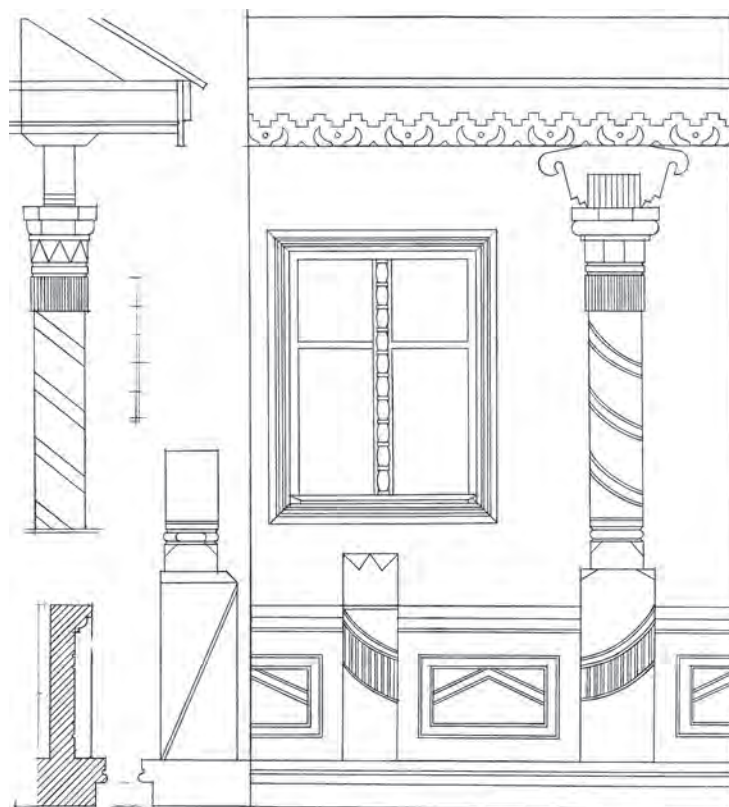
Членування на блоки ордера. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



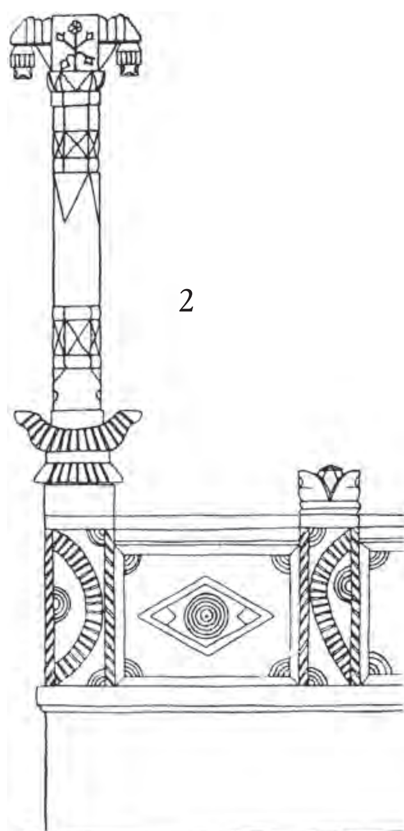
1, 4, 29 — Фурчень (Furchen); 2, 21 — Іванча (Ivancha); 3, 16–18, 20, 22–25 — Желобок (Zhelobok); 5 — Слободзея-Хородиште (Sloboziya-Khoradishte); 6 — Отак (Otak); 7 — Требужень (Trebuchen); 8, 28 — Бранешть (Brenesht); 9 — Чоплени (Choplen); 10, 14 — Феурешть (Feuresht); 11, 30 — Жаврени (Zhevren); 12 — Погоничени (Pohornichen); 13 — Слободзея-Оргеївська (Sloboziya-Orkhey); 15 — Хородиште (Khoradishte); 19 — Пятра (Pyetra); 26 — Слободзея-Душка (Sloboziya-Dushka); 27 — Лазо (Lazo)

Приклади орнаментального вирішення кронштейнів. 1–8 — баранячі роги загнуті вниз; 9–10 — баранячі роги загнуті вверх; 11–20 — орнаментальний мотив у вигляді підвісок (китиць); 21–25 — імітація в камені дерев'яних кронштейнів; 26–30 — зооморфні та фітоморфні та поєднання з іншими мотивами; 31–34 — приклади кронштейнів та їх капітелі.
Рис. Я. Тараса за матеріалами А. Захарова та автора

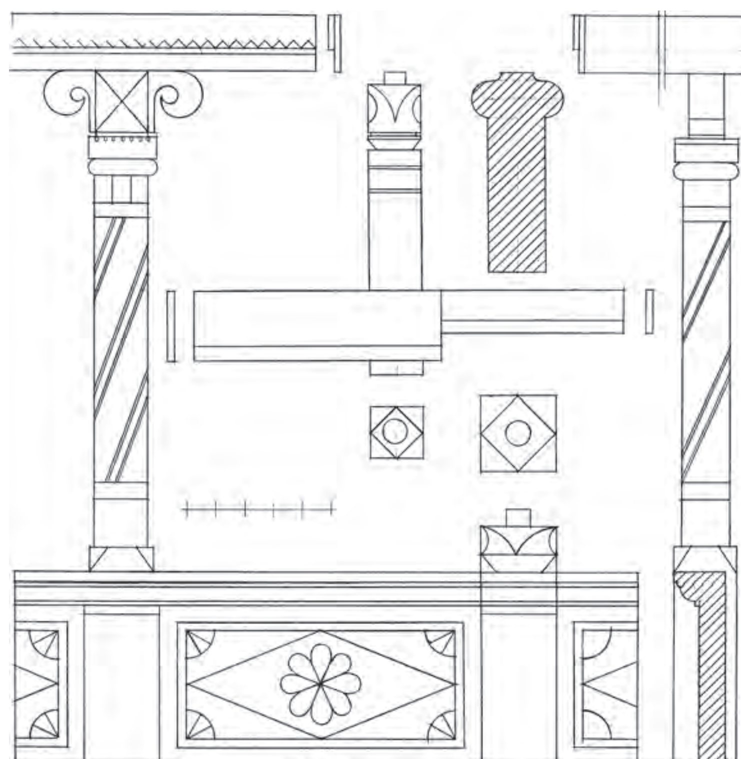




Деталі та конструктивні вузли галереї житлового будинку с. Бутучень (Butuchen), Оргеєвський р-н. Рис. автора



Варіанти ордера житлового будинку 1 — с. Желобок (Zhelobok); 2 — с. Хородиште (Khoradishte). Рисунок А. Захарова



Деталі та конструктивні вузли галереї житлового будинку с. Моровая (Moroyaya), Оргеєвський р-н . Рис. автора



Варіанти фасадів житлових будинків з галереями. Рисунок А. Захарова

— символ (знак) баранячі роги, баранячa голова

— роги, утворені у процесі зміни кривих на ломані лінії

— китиця (підвіска), звисаючі плоди

— солярний знак (сонце)

— косий хрест

— дерево

— вазон

— зірка

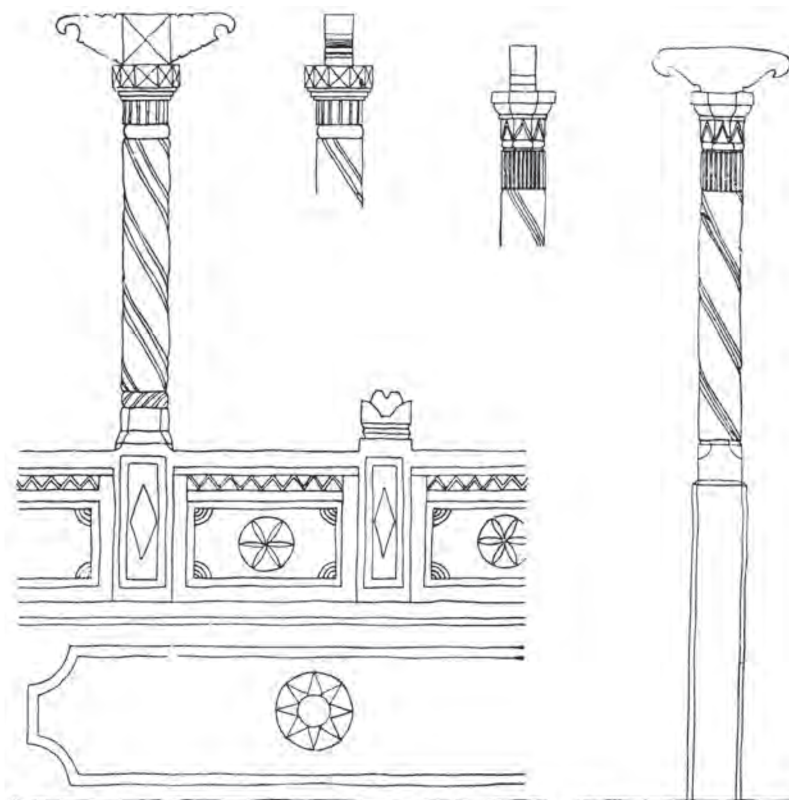
— квітка

— бутон

— ромб

— карби (бахрома)

Символи і знаки в декорі кам'яної галереї молдавського житла



Варіанти ордера житлового будинку. 1 — Устія (Ustiya); 2 — Ракулешти (Rekulesht). Рисунок А. Захарова

гурними кронштейнами, різьблені прикраси і призьби монументально сприймаються з дальніх підступів до будинку. Знаходячись біля будинку можна розглядати різьбу, якою прикрашені деталі ордеру: кронштейн, п'єдестали колонок і парапет. Народне зодчество Молдови випрацювало власну архітектурно-конструктивну систему. Галерея має свої індивідуальні риси, зокрема в окремих селах. Так, в галереях будинків у селах Жеврень (Zhevren) Криулянського р-ну і Ракулешть (Rekulesht) Криулянського р-ну відсутня призьба і парапет. Тут колонки встановлені на високі п'єдестали до 1,2—1,3 м, які безпосередньо ставляться на землю. В селі Фаурешть (Feuresht) Криулянського р-ну надзвичайно красиві стовпчики і фільонки парапету, які прикрашені гірляндами, підвісками і зірковими розетками. Не менш цікаві капітелі колонок, які мають своєрідні кронштейни і сильно розвинуті бази. По своєму був сприйнятий кам'яний ордер в селі Хородиште, де він прийшов пізніше. Тут народний зодчий доповнив його оригінальною різьбою та кольором. Особливий архітектурний образ мають села Бранешть (Branesht) Оргеєвського р-ну, Фурчень (Furchen) Оргеєвського р-ну і Желобок (Zhelobok) Оргеєвського р-ну, де, на думку А. Захарова, виник і отримав свій розвиток молдавський декор [5]. В цих селах можна зустріти як прості рішення ордеру (масивні за пропорціями квадратні колонки), так і вишукані за формою, пропорціями і декором деталі ордеру.

Розглянемо більш детально елементи ордеру. Основа галереї — призьба, як правило, в кам'яних будинках, влаштовується по головному фасаду і є основою галереї. Це своєрідний стилобат для колонок. Розміри призьби узгоджуються з рельєфом двору, шириною виносу даху і загальною композицією фасаду. Залежно від рельєфу вона може бути низькою (50—70 см) або високою (100—160 см і більше). Стіни кам'яної призьби облицьовуються штучними рівно опиленими блоками черепашника. Кам'яними плитами товщиною 9—10 см устеляють підлогу призьби, яка знаходиться майже на рівні підлоги внутрішніх приміщень. Підлога нависає над цоколем на 4—5 см. З розвитком майстерності обробки каменю випуски плит підлоги галереї почали декоративно оброблятися поличками з чвертю валика, а плоскі стіни призьби оздобились фільонками і декоративною різьбою. В основному декоративно обробляється висока присьба. Її декор більш стриманий, а членування на горизонтальні декоративні елементи більш крупне, ніж у всіх інших частин ордеру. Завдяки цьому підкреслюється статичність і монументальність цоколя будинку. Особливо вдалі призьби з горизонтальною фільонкою або декоративними рельєфними деталями на всю довжину призьби. Їх горизонтальна направленість і крупні декоративні деталі знаходяться в контрасті з вертикальними колонками, обробленими тонкою різьбою. Все це дає змогу не тільки підкреслити роль призьби як основи галереї, але й краще представити колонку як основний елемент ордерної системи будинку. Призьба може також членуватися по горизонталі на більш дрібні елементи. Таке членування часто не узгоджується з кроком колон і стовпчиків парапету, але зовсім не заважає цілісному сприйняттю всієї галереї. Передня стіна призьби обробляється лопатками, поличками і прикрашається крупними орнаментальним мотивами у вигляді ромбів, розеток або вазонів з квітами. Вона може малюватися в більш темні тони.

Основною і найбільш декоративною частиною ордерної системи молдавського будинку є кам'яна колонка. Як правило, кам'яні колонки галереї організовуються на основі шести колон. Галереї на основі чотирьох, восьми колон зустрічаються рідко. Кам'яні колонки з'явилися через відсутність будівельного дерева та з появою нового будівельного матеріалу — черепашника, який почали активно видобувати і використовувати в будівництві[2]. Зміна матеріалу вплинула на архітектурно-конструктивне вирішення. Якщо дерев'яні колонки при глинобитних стінах дійсно виконували конструктивну функцію, оскільки опирання перекриття і даху лише на одну глинобитну стінку було недостатньо надійним, то в кам'яних будинках при виносі даху в 70—100 см немає потреби в підпорі. «Консервативність» народної традиції при зміні матеріалу нам зберегла колонки. В дійсності кам'яні колонки в багатьох випадках виконують не конструктивну, а декоративну функцію, і то настільки вдало, що складають предмет гордості молдавського народу в сфері сільської архітектури. Звісно, що на першому етапі кам'яні колонки були масивні порівняно з дерев'яними, мали багато спільного в членуванні по вертикалі та горизонталі. Перші кам'яні

[2] Ліси Молдови вже в XIX ст. були винищені, в будівництві застосовувався небудівельний ліс.

колонки були квадратні, восьмигранні або з округлими знятими фасками по кутах. Потім, з розвитком майстерності обробки каменю, деталі ордера ускладнюються і з'являються витонченіші, покриті складним декором колонки. Висота колонки з п'єдесталом і капітелю в середньому складає від 2,25 до 3,0 м і залежить від висоти внутрішніх приміщень. Сама колонка, як уже було сказано, виконується з п'яти окремих блоків і складається з п'єдесталу, бази, колонки (фусту), капітелі і кронштейну. Всі блоки колон притесувались один до одного. Власна вага навантаження від балок і даху надають їм статичності. П'єдестал при наявності призьби має висоту в межах 50—70 см, а без призьби його висота може досягати до 1,5 м.Назагал п'єдестали робляться прямокутного або квадратного січення, розмірами 22 х 26 см. Декоративної обробки набуває лише лицева частина п'єдесталу, яка прикрашається орнаментом виїмчастої різьби. Мотиви орнаментики п'єдесталу і парапету взаємно пов'язані — це гірлянди, ромби, кола, джгути, смужки тощо. Перехід від прямокутного січення п'єдесталу до круглої або восьмигранної колонки здійснює база, квадратна в січенні, розміром 20 х 20 см. В верхній частині вона має заокруглені кути для того, щоб можна було плавно перейти до круглої або восьмигранної колонки. Часто при квадратнім січенні п'єдесталу база може бути відсутня. На базу встановлюється стовбур колонки. Найбільш часто зустрічається колона з круглого постійного січення або квадратного зі знятими фасками, рідше зустрічаються восьмигранні колони з утонченням до верху. Сам стовбур колонки декоративно оброблюється спіралеподібними канелюрами, орнаментальними мотивами, прикрашається по вертикалі поясками, валиками, бутоном. І що хоч різні частини і розміри колонок подібні, народні майстри зуміли знайти велику кількість різноманітних вирішень, відмінних одне від одного художністю образу і конструкцією.

Найбільше зацікавлення в архітектурно-художньому відношенні представляє завершення колонки капітель і кронштейн, які були улюбленим дітищем народного майстра і пройшли складний шлях свого розвитку, в них вкладено серце і поетична душа селянина. В старих будинках XIX ст. вони прості, складені з декількох горизонтальних плит. В більш пізніх зразках з'являється нове вирішення горизонтальних плит, які базуються і розвиваються на основі багатого народного фольклору. Із великої кількості різноманітних завершень колонок можна виділити три принципових типи:

- капітель, виконана з одної або декількох горизонтальних плит квадратної або восьмигранної форми;
- капітель складна, з кількох горизонтальних плит і кронштейну, який ставиться на верхню плиту і сприймає навантаження від поперечної балки перекриття;
- монолітна капітель, складена з одного кронштейну—підбалки без горизонтальних підкладок.

Перший тип запозичений із дерев'яної архітектури. Другий тип був продуктом творіння місцевого майстра, який перехід від круглого стовбура колони до підбалки-кронштейна вирішив нетрадиційно, шляхом застосування плоского з симетрично обробленими кінцями кронштейна. Він також був творінням переробки орнаменту декору різьби із мотивів народного килимового ткацтва. Цей тип вражає багатством своїх форм. Все різноманіття кам'яних кронштейнів можна звести до чотирьох основних груп.

Перша група — найбільш типові кронштейни, складені з прямокутного блока з симетричними кронштейнами, що відходить в різні сторони, виконаними у вигляді волюти іонічної капітелі або рогу тварин (барана і др.). Ця група має свою підгрупу, яка відрізняється від основної лише тим, що кронштейн із загнутими верх рогами, тобто це ніби перевернуті. Вона зафіксована в селі Фаурешть (Feuresht) Криулянського р-ну і була творінням майстра Михайла Притули.

До другої групи ввійшли кронштейни, які вирішені у вигляді підвісок: нагадують грона з бахромою або звисаючі плоди. Ця група багаточисленна і має найбільше різноманітних варіантів.

Третя група зародилась під впливом народного фольклору: її кронштейни нагадують голову птаха, коня, квіти, листя.

Четверта група представлена кронштейнами, які імітують дерев'яні прорізні завершення колонок північних і центральних лісистих районів. Вона появилася пізніше і менш розповсюджена. Майже у всіх капітелях робочою частиною є тільки центральна, яка відповідає товщині колонки. Вона вивищується над боковими частинами. Бокові частини з завитками і волютами мають часто декоративне призначення. Найбільшої декоративності і тонкості обробки каменю досягли колонки села Желобок (Zhelobok)

Оргеєвського р-ну і Хородиште (Khorodishte) Оргеєвського району.

Необхідно вказати, що форми кронштейнів не були випадкові. Їхня поява — це продукт селянського світогляду, який будувався на тому, що зло є розсіяне в безмежному просторі природи, і від нього можна захиститись лиш обереговими символами. Захищали будинок зображення птахів, сонця, голови коня, оленя, бараняча голова з рогами. Ця магічна заклинальна символіка, народжена ще в язичницькі часи, була не забута нашими предками, призначалась забезпечити багатство, здоров'я, тепло.

Відстань між п'єдесталами колонок заповнюється парапетом, складеним із трьох блоків, центральний із яких має вид п'єдесталу, на якому стоїть ваза-блок, що має стилізований вигляд квітки, бутона, глечика або круглого плоду. Парапети не завжди були обов'язковою приналежністю галереї. Їх виконують на всю довжину фасаду, не заповнюють фільонками лише центральну частину, де знаходиться вхід. Два інших блоки — це фільонки, розташовані між п'єдесталом колонок і стовпчиком парапета. Фільонка має товщину 7 см і підганяється в паз п'єдесталу. Зверху на неї кладуть кам'яне профільоване поруччя. Сама фільонка парапета заглиблена на 5—6 см у порівнянні з п'єдесталами колонок і стовпчиків. Площину фільонок прикрашає дрібна виїмчата різьба, яка не порушує цілісність площини. Рисунок фільонок має як власний, так і пов'язаний з п'єдесталом і стовпчиками характер. Найбільш характерні мотиви геометричні (ромби, кола) і рослинні (гірлянди, листки тютюну, «вазони», квіти). Заглиблення, обрамлення фільонки і різьби надає в цілому багату пластику.

Найкращі взірці кам'яних галерей знаходяться в селах Бранешть (Branesht) Оргеєвського р-ну, Фурчень (Furchen) Оргеєвського р-ну, Желобок (Zhelobok) Оргеєвського р-ну, Пятра (Pyatra) Оргеєвського р-ну, Машкауць (Mashkeuts) Криулянський, Жеврень (Zhevren) Криулянського р-ну, Гиртопул-Маре (Khyrtopul-Mare) Криулянського р-ну, Іванча (Ivancha) Оргеєвського р-ну, Бутучень (Butuchen) Оргеєвського р-ну.

Важливим досягненням народного зодчества Молдови є повна збірність кам'яних елементів галерей, які попередньо готуються в кар'єрі, та їх висока художня якість. Орнаментальні мотиви різьби галерей, формуються на основі творчого синтезу орнаменту дерев'яних галерей, килимоткацтва, настінного розпису, вони є реалістичні, самобутні та носять національний характер.

Особливе місце в кам'яних галереях молдавських садиб займає декор у всіх її складових. На перший погляд це не більше ніж декоративний момент. На нашу думку, він походить від знаків, які мають символічне та оберегове значення.

Насамперед, звернемо увагу на рисунок кронштейнів, які нагадують голову барана, роги. Завитки розглядають як орнаментальний мотив, пов'язаний з волютою, або капітелю іонічного ордеру. Символічне зображення барана зустрічаємо у стародавностях Західної Європи, він поширений у багатьох народів світу [2, с. 62].

На нашу думку зображення баранячої голови має інше походження, яке необхідно пов'язувати зі символом "світового дерева", вершина якого йде в небо, а розташована наверху стовпа голова барана означає небо. Витоки цієї форми треба шукати в давній історії Молдови. Первинне значення символа неба з часом було забуте. Популярність знака барана за К. Берладином полягає втому, що це "не проста прикраса, а символ благополуччя, багатства, пов'язаного з скотарським господарством у ній бачив давній кобанець амулет, який одягали на себе і споряджали ним поховання покійників" [1, с. 11].

Ця фігура була одним із улюблених декоративних мотивів в епоху бронзи у народів Передньої Азії, Східного Середземномор'я і Кавказу. Вона розповсюдилась і з цього ареалу на значну віддаль, досягли Прибалтики і Екваторіальної Африки.

Обожнення цього знаку у Молдові було пов'язаного зі скотарством. У минулому й сьогодні молдаванини не уявляють себе без овечої бринзи, яка є важлива складова їх харчування. В давнину баран — символ чоловічого первопочатку, творчої енергії, оновлення, багатства, достойності [4, с. 26].

Звернемо також увагу на декор на кронштейна у вигляді косого хреста, який сприймається багатьма як орнамент у вигляді двох діагоналей для заповнення прямокутної площини.

В давні часи до цього знаку відносились як до оберегу покликаному сприяти довговічності житла, благополуччю людей, які в ньому проживають. З таким змістом він був присутній і на молдавських воротах.

Косий хрест розповсюджений орнаментальний мотив, він зустрічається в різні епохи від палеоліта до XIX ст. [3, с. 118–119].

Він є символом неба з фіксацією чотирьох сторін світу, з часом його символіки була переосмислена, його почали сприймати як знак хреста, який символізує сонце широко вживався на стовпах житла в ареалі раннього хліборобства культур — в Південно-Східній Європі і Передній Азії, а також на Кавказі. Він присутній на стовпах галереї при вході до неї.

У декорі кронштейнів, колон можна також побачити знак "М". Це є також символ барана, він утворився в процесі заміни кривих ліній на ламані. Його можна зустріти на давній кераміці Північного і Західного Ірану, на території Дагестану, Закавказзя. Він зберіг оберегове значення до XVIII — XX ст., пізніше втратив своє первинне значення. Як і двохволютний символ, М-подібний знак на кронштейнах наносився на камінь у перевернутому положенні.

Завершення двоволютної (дворогової) фігури кронштейна китицями необхідно пов'язувати зі знаком М та розвитком декоративного мистецтва. Не дивлячись на заміну зовнішнього вигляду, він залишився знаком барана з його ідеологрâмою та змістом.

На завершення необхідно підкреслити, що ґенезу інших знаків у декорі молдавської садиби буде викладено в окремій статті.

1. *Берладиной К.А.* Осетинский народный орнамент/ К.А. Берладиной, А. Хохов. — Дзауджикау, 1948.
2. *Гоберман Д.Н.* Каменный цветок Молдавии / Д.Н. Гоберман. — Кишинев : Картя Молдовеняскэ, 1970.
3. *Голлан А.* Миф и символ / Ариель Голан. — Иерусалим, Москва: Русслит, 1994. — 375 с.
4. *Жайворонок В.* Знаки української етнокультури: Словник-довідник / Віталій Жайворонський. — К.: Довіра, 2006. — 703 с.
5. *Захаров А.* Народная архитектура Молдавии / Анатолий Захаров. — М. : Госстройиздат, 1960. — 94 с.
6. *Ливщиц М.* Декор в народной архитектуре Молдавии / Матис Ливщиц. — Кишинев : Штиинница, 1971. — 92 с.
7. *Моисеенко З.* Архитектура сельских жилых домов Молдавии / Зоя Моисеенко. — Кишинев : Картя Молдовеняскэ, 1973. — 204 с.
8. *Наумов Ф.* Архітектурні деталі з каменю-черепашника в народній архітектурі Молдавії / Федір Наумов // Вісник академії архітектури УРСР. — К., 1950. — № 4.
9. *Тарас Я.Н.* Памятники архитектуры Молдавии (XIV — начало XX века) / Ярослав Тарас. — Кишинев : Тимпул, 1986. — 248 с.

Yaroslav Taras

ON STONE GALLERIES OF MOLDAVIAN DWELLED HOMESTEADS

In the article have been considered stone galleries of living huts in Moldavia as well as their architectural-constructive and decorative design and finishing. Especial attention has been paid to Moldavian order of dwelled home and its components with presentation of variants, details and ornamented motifs. The study is exhaustingly accompanied with graphical illustrations.

Keywords: Moldavia, gallery, order, head of a column, keystone.

Ярослав Тарас

КАМЕННЫЕ ГАЛЕРЕИ МОЛДАВСКОГО ЖИЛЬЯ

Рассмотрены каменные галереи домов Молдовы, их архитектурно-конструктивное и декоративное решение. Особенное внимание уделено молдавскому ордеру жилого дома, его составляющим, даются решения его деталей и орнаментальных мотивов. Материал широко представленный графическим материалом.

Ключевые слова: Молдова, галерея, завалинка, ордер, капитель, кронштейн.



Олена СЕРЕБРЯКОВА

«ДЯДЬКУ, ЯК ВАС ЗВАТИ?» (ПЕРШИЙ ЗУСТРІЧНИЙ ПЕРЕДВІСНИК ІМЕНІ СУДЖЕНОГО)

У статті на основі низки етнографічних даних (опублікованих та архівних), а також матеріалів власних польових записів аналізуються матримоніальні ворожіння, що будуються на інтерпретації імені першого зустрічного. Завдяки особистому контакту з цією особою як представником «іншого» світу можна було довідатися про ім'я свого нареченого.

Ключові слова: ворожіння (мантика, дивінації), перший зустрічний, жебрак, ім'я, ритуальна їжа, записки.

Серед шлюбних ворожінь є так звана звукова мантика (тобто випадково сказані слова, розмови, імена), завдяки якій можна було довідатись, з якого боку слід очікувати сватів, терміни сподіваного весілля тощо. Прикметно, що провісниками майбуття були «віщі» голоси домашніх і свійських тварин та птахів (пса, свині, коня, півня, курки), а також звуки музики, дзвону, луни та ін. Сюди ж належить звичай підслуховувати чужі слова (під вікнами сусідів), які витлумачували стосовно себе.

На основі низки етнографічних даних (опублікованих та архівних), а також матеріалів власних польових записів можемо скласти певне уявлення про ще один різновид дівочої мантики. У статті аналізуватимуться матримоніальні ворожіння, що будуються на інтерпретації імені першого зустрічного. За народними віруваннями, зустріч — вияв Божої волі, який подається у вигляді знаків, тобто джерело зашифрованої інформації про майбутнє. Своєю чергою перший зустрічний наділявся особливим статусом, позаяк був транслятором волевиявлення вищих сил.

У даному типі дивінацій отримання відомостей про прийдешню долю будується на діалозі, тобто людина, що ворожить, створює відповідні умови для контакту з провісником і задає йому пряме запитання. Безпосереднє спілкування з віщуном дає змогу одержати пряму відповідь. Обов'язковою умовою для здійснення пророчого слухання був не лише вихід за межі житлового простору, а також перебування у «нечистому» або «порубіжному» місці в небезпечний час і застосування особливих атрибутів ворожіння, які мали магічне значення.

Так, на теренах України (Бойківщина, Лемківщина, Закарпаття, Наддніпрянщина, Поділля, Полісся, Слобожанщина, Надсяння, Опілля) відданиці в андріївську ніч (Святий вечір, Меланку) виходили на вулицю і запитували першого зустрічного чоловіка[1]: «Дядьку, як вас звати?». При цьому сподівались, що таке ж ім'яноситиме й суджений. Натомість зустріч з жінкою віщувала дівування впродовж року [1, арк. 117; 2, арк. 113; 4, арк. 8, 155; 6, арк. 51;13, с. 167; 17, с. 80; 22, с. 20; 23, с. 295—296; 29, с. 357; 30, с. 54; 32, с. 260].

---

[1] Подекуди у черкаських селах Глушки, Кошмак (Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл.) на свято Андрія дівчина йшла під вікно будь-якої хати, де мала надію почути відповідь на своє запитання від жінки: «Тітко, скажіть, як мого чоловіка звуть?» [4, арк. 98].

Від жителів Черкащини (Наддніпрянщина) вдалося занотувати відомості, що підтверджують правдивість навороженого. «Осьо розказувала моя сусідка: «Вийшла і йду з сестрою, ідемо, ідемо — всьо село пройшли, ми ні одного мужика не зустріли, доходимо ми аж сюди, а тутечко ідуть два хлопці один менший, один більший, і обох Івани звуть (і той Ваня, і той). «Регочимося»,— каже. — А вони ж знали в селі, як людей звуть. І так і повиходили заміж: і в тої був Ваня, і в тої. Іше я в лікарні лежала, то одна жінка розказувала: «Вийшла я на Меланки і думаю, як же ж мого чоловіка буде звуть? Тільки пройшла метрів сто іде один, Дмитро звуть. Я ж його знаю, бо він сільський. Пройшла трошки, думаю, та не вірю в нішо, пішла далі і другого зустріла, й тоже Дмитро. І так заміж вийшла, і ціле життя прожила з Дмитром» (с. Заріччя Корсунь-Шевченківського р-ну). Подібні свідчення зафіксовано в сс. Мошни Черкаського р-ну та Хвильово-Сорочин Золотоніського р-ну [4, арк. 65, 107—108, 352].

Цікавий зразок маємо зі с. Фрага (Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.). Інформаторка пригадала, як колись її старша сестра на перший Святий вечір під макітру з кутею поклала гроші (польські копійки. — *О. С.*). Їх належало віддати першому жебракові, який прийде до хати після свят, а натомість він мусів відповісти на запитання дівчини: «Як сі називаєте?». За віруваннями, «як сі буде називав жебрак, так сі буде називав чоловік». Затрату звичаю пояснюють по-сучасному: «Колись ходили все, тепер не ходе ніхто, бо тепер пенсію дают, а колись такі во ходили просили: «Допоможіть мені!» [6, арк. 55]. Жебрак як посередник між цим та іншим світом володіє особливими (віщими, магічними, знахарськими) знаннями. Милостиня символізувала частку, яку виділяють Богові та помершим пращурам, а також сприяла виконанню задуманої справи. Скажімо, росіянки для привороту коханого подавали жебракові булку, яку замішували на свому поті, зібраному в лазні [21, с. 411].

У селах Куп'янського повіту на Харківщині (Слобожанщина) ворожили двічі — на свято Андрія і напередодні Нового року. Прикметно, що це робили як дівчата, так і парубки [18, с. 63].

Дівочі дивінації стосовно імені майбутнього чоловіка побутували і в буковинських угорців. За повір'ями, якщо вранці на Новий рік побачити чоловіка з певним ім'ям, таке ж матиме й друга половинка відданиці [10, с. 19]. Складніші обрядодії виконували у Сибіру. Так, на Святий вечір панянки зумисне замітали сміття в кути хати, а вранці виносили його на перехрестя, ставали на нього і чекали першу людину, в якої власне і довідувались ім'я нареченого [11, с. 268]. На теренах Словаччини чинили інакше: несли сміття на перехрестя і дорогою запитували ім'я зустрічного чоловіка [12, с. 339]. У використанні в мантичних обрядодіях сміття, що є символом родової долі і втіленням усякої нечисті (домашніх комах, шкідливих духів, хвороб, нещасть, старих речей), а тому потребує виносу за межі житла, простежується культ предків. За народними віруваннями, сміття є локусом перебування злих духів, покійників та ін., а перехрестя — нечистої сили, демонів і загалом ідеальне місце для контактів з потойбіччям, тому такі обрядодії мали посприяти налагодженню контактів з пращурами, які підкажуть відповідь на запитання.

З етнографічних нотаток В. Милорадовича, Ф. Коломийченка, а також польових пошуків автора, Т. Гонтар довідуємося, що у мантичних обрядодіях мешканці Полтавщини, Чернігівщини, Сумщини, Черкащини послуговувались ритуальною їжею: першим млинцем, пирогом, книшем, які носили за пазухою. У с. Прохорах Борзенського повіту дівчата і хлопці ворожили з невеличким хлібом (чи окрайцем) або ж дрібкою солі [4, арк. 50; 8, с. 123; 20, с. 150; 22, с. 20; 27, с. 126]. Подекуди у Росії (с. Заозер'є Мезенського р-ну) на Новий рік дівчина питала ім'я у першого зустрічного з першою спеченою шаньгою (середнього розміру корж. — *О. С.*) [16, с. 20].

У Валентивцях (Словацька Лемківщина) відданиця ворожила так: коли в хаті пекли бобальки, то першу відрізану кидали до печі і пекли. Дівчина витягувала і з'їдала її. Опісля йшла на дорогу, сподіваючись на віщу зустріч [33, с. 171]. За повір'ями, які побутували у лужичан, перший зустрічний на перехресті у новорічну ніч і був судженим дівчини. На місце ворожіння вона йшла, несучи у роті капусту [26, с. 454].

Поодинокий приклад дивінацій із кутею в роті занотовано в с. Прутильці (Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл.). На Різдво панянка виходила на двір і чекала, кого зустріне першим.

Коли ж це була жінка, вірила, що так зватимуть майбутню свекруху [4, арк. 126]. Подібно на Святий вечір росіяни довідувались ім'я майбутнього чоловіка чи дружини (с. Замоша) [28, с. 362]. Зазвичай за допомогою традиційних поминальних страв (куті, млинців та ін.) намагалися задобрити духів-опікунів, які, за віруваннями, виступали посередниками між світами і допомагали у пророкуванні долі. Подекуди обрядову страву, що виділялася душам предків, з'їдали самі учасники мантичних обрядодій. Такий факт, услід за Л. Виноградовою, вважаємо пережитковими формами давніх жертвоприношень [14, с. 19]. Ритуальне годування — один з основних магічних прийомів, завдяки яким регулюються взаємовідносини між людиною і вищими силами.

Польові нотатки, зроблені в окремих надсянських, наддніпрянських і бойківських селах, засвідчують розмаїті способи шлюбних ворожінь стосовно визначення імені нареченого. Наприклад, ім'я не питали в першого зустрічного, а писали в записках, які підкладали під голову в ніч на Андрія або на Меланку. Відтак зранку витягали одну й читали (сс. Чернилява Яворівського р-ну Львівської обл., Заріччя Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл., Крушельниця Сколівського р-ну Львівської обл.), а у прис. Горб Міжгірського р-ну Закарпатської обл. намагались це зробити таємно від матері. Здійснення наворожeного засвідчує випадок, який трапився зі старожителькою с. Чернилява. Вона оповіла, що мати написала на папірці п'ять раз «Володя», «а я витягла «Миколу». А я навіть не знаю хлопця, шоби так називався. В нас є один в селі Микола. І ми так посміялися, пожартувалися, але чоловік мій Микола».

Занотовано також приклад колективного андріївського ворожіння жеребом, коли всі написані парубочі імена відданиці кидали в якийсь посуд (скажімо, в горнятко) або просто на стіл, а потім по черзі витягували якесь одне (с. Бунів Яворівського р-ну Львівської обл., с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., с. Дунаїв Перемишлянського р-ну Львівської обл.).

Інакше чинили у с. Хвильово-Сорочин (Золотоніського р-ну Черкаської обл.). Тут кожна панянка писала імена своїх залицяльників і спалювала їх на тарілочці. Відтак по руці розтирала попіл і дивилася, які літери з'являться. За іншими повір'ями, «ім'я не можна було знати, лиш коли ся він снит, тогди ся снит тот на ім'я» (с. Синевир Міжгірського р-ну Закарпатської обл.) [1, арк. 45, 117—118; 2, арк. 19, 72; 4, арк. 108, 353; 5, арк. 8, 24; 6, арк. 59].

За записом зі с. Стрюкове (Миколаївського р-ну Одеської обл.), у горіхові шкаралупи вставляли короткі свічки, запалювали і клали у миску з водою. Відтак писали на папері парубочі імена і розставляли їх навколо. Примовляючи: «Горішок, горішок, ти попливи до того берега, де мій милий живе», спостерігали, до якого імені він пристане, адже так і називатиметься чоловік [24, с. 268].

Ще одні своєрідні андріївські, святвечірні чи новорічні дівочі дивінації з варениками, в кожний з яких заліплювали записку з іменем парубка, побутували подекуди в Україні (сс. Зарічево, Новоселиця Перечинського р-ну Закарпатської обл., с. Пилипець, прис. Горб, с. Колочава Міжгірського р-ну Закарпатської обл., с. Верхні Ворота Воловецького р-ну Закарпатської обл., с. Вишків Долинського р-ну Івано-Франківської обл., с. Уїзд Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл., с. Бунів Яворівського р-ну Львівської обл.), а також у Словаччині, Чехії, Польщі [1, арк. 45; 2, арк. 43, 46, 60, 66, 71—72; 3, арк. 18; 6, арк. 40; 7, арк. 70, 71, 91; 14, с. 31; 15, с. 205; 34, s. 124]. Результати визначали наступним чином: панянка витягувала з окропу перший пиріг, який найшвидше спливав на поверхню, розламувала його і по записці дізнавалася ім'я свого судженого.

Подібні мантичні обрядодії, але не з тістом, а воском практикували в день св. Іоана Батіста (Івана Хрестителя) в Португалії. Дівчата виливали в миску з водою розтоплений віск та кидали в неї загорнуті папірці з чоловічими іменами. Перший папірець, який розгорнувся у воді, і пророкував ім'я майбутнього чоловіка.

Схожим чином ворожили на Святвечір серби — кидали в гарячу воду воскові кульки, всередину яких клали папірці з написаними на них іменами своїх коханих. Чий папірець випливав першим, та дівчина сподівалась першою вийти заміж [19, с. 258; 25, с. 444; 35, s. 344].

Отже, як засвідчив порівняльний аналіз фактографічних і польових даних, звукова мантика — явище, що в минулому було досить поширеним в Україні і Європі. Незважаючи на приуроченість таких во-

рожінь до різних свят зимового календарного циклу, їхня мета була однакова — відгадати ім'я свого судженого (або майбутньої свекрухи), довідатися про терміни весілля. Із етнографічних джерел початку XX ст. відомо, що традиційно частіше ворожили дівчата, а зрідка й парубки.

Дивінації цієї групи будуються на інтерпретації імені першого зустрічного, що витлумачується на основі мисленнєвої аналогії. Загальновідомо, що будь-який мантичний ритуал має встановити контакт з потойбічними силами. За народними віруваннями слов'янських народів, зустріч є проявом долі, а перший зустрічний (випадковий перехожий, жебрак) є її носієм і транслятором[2]. Це представник потойбіччя, завдяки якому людині напряму надається можливість увійти з ним в контакт і дізнатися відповідь на хвилююче запитання. На думку А. Байбуріна, у своїх витоках такі обряди амбівалентні. З одного боку, перший зустрічний — представник Бога, продавець щастя, долі, а з іншого — нещастя. До того ж, перший зустрічний, перший млинець (вареник), перший звук, слово тощо наділені магічними функціями, завдяки яким вони виділяються із загального потоку явищ (в ритуальному контексті) [9, с. 668]. Задля вдалого проведення дивінацій у них використовували поминальну ритуальну їжу (кутю, млинці, пироги, хліб), подавали милостиню як пожертву померлим предкам, послуговувались специфічними предметами (субстанціями) з магічною семантикою (сміттям, попелом, що притягують нечисту силу), а також для налагодження контакту з потойбіччям ворожили в особливих «порубіжних» місцях (перехресті, дорозі та ін.) у небезпечний час (переломний період, коли відкритий кордон між світами). У розглянутих ворожіннях спостерігаються певні аналогії між поясненням наслідків і способами їх виконання із застосуванням ритуальних предметів, тіста та купальських вінків (частково).

Хоча польові матеріали свідчать про достовірність навороженого, такі мантичні обрядодії в наш час є рідкісним явищем.

[2] Цікаво, що у слов'янській традиції для захисту немовляти, яке народилось слабеньким або після смерті попередніх дітей, йому надавали ім'я першої зустрічної людини, яку брали в куми. Таким чином це випадкове ім'я мало магічно-обереговий зміст. На похороні першому зустрічному дають дари від імені покійника. Особливі властивості приписують першому зустрічному і особі, яка першою увійде до хати в перший день Нового року [31, с. 410].

1. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 565.
2. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 588.
3. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 607.
4. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 608.
5. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 609.
6. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 610.
7. Архів ЛВ ІМФЕ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 317.
8. Архів МЕХП. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 292.
9. *Байбурін А.* Ритуал та подія (оперування часом в російській народній культурі) / А. Байбурін // Народознавчі зошити. — 2003. — № 5—6.
10. *Борош М.* Різдвяні свята (від адвента до Водохреща) / М. Борош, З. Корачонь, Ж. Татраї // Народна творчість і етнографія. — 2006. — Спецвипуск 4.
11. *Валенцова М.М.* Мусор / М.М. Валенцова // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. — М. : Эллис Лак, 1995.
12. *Валенцова М.* Мусор / М. Валенцова, Л. Виноградова // Славянские древности : в 5-ти т. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — М. : Международные отношения, 2004.
13. *Вархол Й.* Дівочі ворожіння в часі зимового сонцестояння / Й. Вархол // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. — Пряшів, 1988. — Т. 15. — Кн. 1.
14. *Виноградова Л.Н.* Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) / Л.Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. — М. : Наука, 1981.
15. *Ганцкая О.А.* Западные славяне / О.А. Ганцкая, Н.Н. Грацианская, С.А. Токарев // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы (конец XIX — начало XX в.): Зимние праздники. — М. : Наука, 1973.
16. *Дмитриева С.И.* Фольклор и народное искусство русских Европейского Севера / С.И. Дмитриева. — М., 1988.
17. *Доманицький В.* Народній календар у Ровенськім повіті, Волинської ґубернії / В. Доманицький // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1912. — Т. XV.
18. *Иванов П.* Жизнь и поверья крестьян Купянскаго уезда, Харьковской губерніи / П. Иванов. — Х., 1907.
19. *Кашуба М.С.* Народы Югославии / М.С. Кашуба // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы (конец XIX — начало XX в.): Зимние праздники. — М. : Наука, 1973.
20. *Коломийченко Ф.* Різдвяні обряди і звичаї в Чернигівщині (в селї Прохорах, Борзен. пов.) / Ф. Коломийченко // Матеріали до української етнольогії. — Львів, 1918. — Т. XVIII.

21. *Левкиевская Е.Е.* Нищий / Е.Е. Левкиевская // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка) М. : Международные отношения, 2004.
22. *Милорадович В.* Рождественскія Святки в северной части Лубенскаго уезда / В. Милорадович. — Полтава, 1893.
23. *Мушинка М.* Духова культура / М. Мушинка // Лемківщина: Земля — люди — історія — культура. — Т. II. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1988.
24. *Петрова Н.* Календарна обрядовість українців Миколаївського р-ну Одеської області середини XX ст.: нові польові матеріали / Н. Петрова // Мат-ли Міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання»: «Календарна обрядовість у життєдіяльності етносу» (24—25 червня 2011 р., Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, м. Одеса).
25. *Плотникова А.А.* Воск / А.А. Плотникова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. — Т. 1: А-Г. — М. : Международные отношения, 1995.
26. *Плотникова А.А.* Встреча / А.А. Плотникова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. — Т. 1: А-Г. — М. : Международные отношения, 1995.
27. *Плотникова А.* Встреча / А. Плотникова // Славянская міфологія: Энциклопедический словарь. — М. : Эллис Лак, 1995.
28. *Попов Н.* Народныя преданія жителей Вологодской губерніи, Канриковскаго уезда / Н. Попов // Живая старина. — СПб., 1903. — Вып. 3. — Год 13.
29. *Самбірський Д.* Дещо про свято-андріївські звичаї й вірування в Самбірщині (с. Городище) / Д. Самбірський // Життя і знання. — Львів, 1938. — Ч. 12.
30. *Свидницький А.* Великдень у Подолян / А. Свидницький // Основа. — С.-П., 1861. — ноябрь-декабрь.
31. *Толстая С.М.* Имя / С.М. Толстая // Славянские древності: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. — Т. 2: Д — К (Крошки). — М. : Международные отношения, 1999.
32. *Чубинский П.П.* Труды Этнографическо-Статистической Экспедиции в Западно-Русский край / П.П. Чубинський. — С.-П., 1872. — Т. 3.
33. *Шмайда М.* А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини / М. Шмайда. — Т. 1. — Братіслава ; Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво, Відділ української літератури, 1992.
34. *Fischer A.* Rusini. Zarys etnografii Rusi / F. Fischer. — Lwów ; Warszawa ; Kraków, 1928.
35. *Miklavec P.* Zwyczaje, zabawy i zabobony ludu słowiańskiego w południowej Styryi / P. Miklavec // Lud. — Lwów, 1902. — T. VIII. — Zeszyt 5.

Olena Serebryakova

WHAT'S YOUR NAME, YOU MAN? FIRST MET MALE AS A FORETELLER OF PROMISED HUSBAND'S NAME

This article written upon the basis of published and archival data as well as author's own field materials has brought an analytic study in matrimonial fortune-telling prescience built on the interpretation of a first met male. Owing to personal contact with this representative of «an another world» a girl might to find out her future husband's name.

Keywords: fortune-telling (mantic quests, divinations), first on-comer, beggar, name, ritual meal, notes.

Олена Серебрякова

«ДЯДЯ, КАК ВАС ЗОВУТ?» (ПЕРВЫЙ ВСТРЕЧНЫЙ — ПРЕДВЕСТНИК ИМЕНИ СУЖЕНОГО)

В статье на основе этнографических данных (опубликованных и архивных), а также собственных полевых материалов анализируются матримониальные гадания, построенные на интерпретации имени первого встречного. Благодаря личному контакту с этим представителем «иного» мира, можно было узнать имя своего жениха.

Ключевые слова: гадания (мантика, дивинации), первый встречный, нищий, имя, ритуальная еда, записки.



Наталія СИРЯМІНА

АРХІТЕКТУРНО-ПРОСТОРОВИЙ ФЕНОМЕН ПЕЧЕРНОГО АНСАМБЛЮ ПРИЙМА: ПІВНІЧНА МОДЕЛЬ МАЛЬТІЙСЬКИХ МЕГАЛІТИЧНИХ ХРАМІВ

На конкретному прикладі культової мегалітичної структури на території України обґрунтовується авторська теорія про витоки античної та, відповідно, сучасної архітектури.

Ключові слова: мегалітичне будівництво, печерний ансамбль, школа мегалітичного будівництва, мегалітична геометрія, культура Трипілля.

Людство потребує нових ідей у трактуванні академічних концепцій щодо розуміння історії та теорії архітектури.

Систематичне вивчення кам'яних гігантських споруд — мегалітичних структур, скельно-печерних ансамблів у різних куточках світу, яке почалося в кінці XIX ст., започаткувало фіксацію цих споруд, проте не змогло пояснити ні причин їхнього виникнення, ні походження їхніх будівничих. Правильні структурні геометричні форми мегалітичного будівництва підтверджують факт існування високорозвинутих цивілізацій. Сучасна наука впритул підійшла до висновку, що загиблі цивілізації змогли зберегти свій духовний потенціал в часі і просторі через створення інтелектуальної бази будівельної геометрії. В цьому ракурсі мегалітичне будівництво можна вважати основою як античної, так і сучасної архітектури.

Одночасно на підставі нової ідентифікації та трактування «легенд» міжетнічних міфологічних джерел в сукупності з даними альтернативного археологічного матеріалу, а також на підставі останніх авторських досліджень в регіоні Верхньо-Середнього Дністра стає очевидним існування у палеолітичному минулому окремих автономно-територіальних осередків з високорозвинутим культурним рівнем і концептуальним наповненням будівельних структур — саме на території Євро-Азійського материка. В цьому ракурсі Північний Схід Євро-Азійського материка стає джерелом витоків сучасної цивілізації. Поряд з тим, згадана територія, паралельно з територіями Середземноморського басейну та Близького Сходу, отримує новаторську, більш актуальну інтерпретацію в плані трактування цивілізаційних процесів.

На підставі авторських багаторічних досліджень (2000—2009 рр.) в регіоні Дністровського Водосховища (Середній Дністер), результатом яких стає монографія [13], останніх досліджень (2008—2012 рр.) на території Львівщини (Верхній Дністер), автор висуває гіпотезу про існування архітектурно-просторової північної моделі не лише мальтійських мегалітичних храмів, але й храмової античної архітектури на всіх територіях існування давніх цивілізацій. Одночасно стає зрозумілим виникнення і розповсюдження мегалітичного будівництва, яке пояснюється передуючим існуванням Північної цивілізації на північному сході Євро-Азійського материка.

До останнього часу існуючий археологічний матеріал сприяв виникненню наукових поглядів про майже повну відсутність мегалітичних споруд на те-

риторії Східної Європи. Окремі російські та польські дослідники кінця XIX — серед. XX ст. на прикладах поховальних і курганних пам'яток на території України намагалися їх спростувати (А. Бобринський, 1908 р., В. Городцов, сер. XX ст., І. Свєшніков, 60-ті роки XX ст.). Найбільш вагомий вклад в науку щодо існування мегалітичних споруд на території України внесла жінка-археолог К. Мельник (кін. XIX ст.). На VI Археологічному з'їзді в м. Одесі вона представила результати унікальних досліджень в регіонах Хмельницької, Чернівецької та Вінницької областей [10, с. 103—135], якими довела існування розвинутого мегалітичного будівництва на території України. Її дослідження остаточно підтвердили ідентичність (однотиповість) елементів мегалітичних споруд в різних регіонах світу. Серед останніх досліджень цього напрямку, проведених в рамках проекту професора Прикарпатського університету ім. В. Стефаника В. Кугутяка, слід відмітити матеріали по пам'ятках Карпатського регіону, у тому числі і вже відомих: скала Довбуша, святилища Сокільського хребта, зокрема, вершини Чорногора та Піп Іван [7].

Надзвичайно цікавими в цьому ракурсі є також дослідження російського архітектора Кочергіна В.В., який на численних прикладах доводить ідентичність мегалітичних споруд на територіях Європи та Західного Сибіру, які він, у свою чергу, трактує як астрально-культові [6].

На жаль, проведених досліджень недостатньо для появи ґрунтовних та глобальних висновків та кардинальної зміни попередньо усталених наукових концепцій. Для цього, на додаток до археологічних, необхідні міждисциплінарні дослідження, у тому числі в галузі архітектури.

Результати досліджень, проведених автором в регіоні Верхньо-Середнього Дністра [13, с. 97—99], найбільш системно представляють історію виникнення мегалітичного будівництва на території України. Авторська монографія обґрунтовує присутність мегалітичних споруд на території не лише Східної Європи, але й на значній території всього Євро-Азійського материка.

Одночасно у 2000 р. під керівництвом докт. іст. наук Л. Мацкевого автор вивчала скельну пам'ятку Львівщини печеру Прийма — як археологічний об'єкт [8]. А вже як мистецтвознавець пам'яток архітектури автор продовжила дослідження цього об'єкта в 2002 р. На базі проведених досліджень автор дійшла висновку, що природній геологічний об'єкт — печера Прийма — має рукотворне втручання у свою структуру, утворюючи пам'ятку мегалітичного храмового будівництва, за аналогією з Мальтійськими мегалітичними храмами [13, с. 97—99]. Результати досліджень 2012 р., представлені у статті, остаточно підтверджують зроблений висновок.

Храмові мегаліти Мальтійського архіпелагу своєю структурною організацією підводять нас до думки про існування архітектурно-просторової моделі. За результатами проведених досліджень цією моделлю стає культова храмова пам'ятка епохи мегалітичного будівництва на території України — печера Прийма. Наша мета на прикладі предмета досліджень — скельно-печерного ансамблю Прийма — показати, що це є своєрідний культовий архетип для формування духовної ноосфери міжетнічних угрупувань. Автор ідентифікує пам'ятку як міжплемінний ритуально-астрономічний центр, що консолідував населення величезних територій. Одночасно скельно-печерний ансамбль храмової структури Прийма стає міжетнічним святилищем конгломерату Трипільських племен під час їхнього розселення. Його культове наповнення відображає не лише міжетнічні міфологічні традиції, в першу чергу, Ведичні, але й слугує за модель і структурне джерело в архітектурі античних храмових традицій, які виникли набагато пізніше.

Мегалітичні храмові споруди Мальтійського архіпелагу, островів Мальта і Гоцо відомі з археологічних досліджень кінця XIX — початку XX століття. Найбільш докладно вони описані в монографії [13, с. 54—64]. Планувальна структура мальтійських храмових мегалітів однотипова — це овальні, сформовані в анфіладні або трипелюсткові структури камери (іл. 2). Жоден з храмів не зберіг своєї об'ємної структури, тому про архітектурну композицію можемо говорити на прикладі кам'яної моделі, яку знайшли на руїнах храмового комплексу Тарксієн (іл. 1). Вона представляє собою овальну у плані споруду, складену з монолітних брил і завершену дахом, по типу купольного. Головний вхід на моделі оформлений портиком (іл. 2). Разом з цією окремо поставленою спорудою був інший тип. Це скально-печерні храми з входами, оформленими по типу гіпостилю (іл. 3). Внутрішня структура таких типів



Іл. 1. Мальтійський архіпелаг, острів Мальта: макет храму з храмового комплексу Тарксієн (Tarcsjen)



Іл. 2. Мальтійський архіпелаг, острів Мальта: план храмового комплексу Мнайдра (Mnajdra) — типовий план мальтійських храмів



Іл. 3. Мальтійський архіпелаг, острів Мальта: гіпостильний вхід до скельного Храму Гвантійя (Gvantija)

храмів також складалася з овальних, яйцеподібних камер, як і в скально-печерному ансамблі Мегалітичного Комплексу в регіоні Дністровського Водосховища в Україні [13, с. 79—82]. Овальна яйцеподібна камера — це своєрідний мегалітичний модуль, визначений ще на початку XX ст. англійським морським інженером-будівничим Олександром Томом [1, с. 54—80]. Одночасно, автор наполягає на концептуальності яйцеподібної структури в мегалітичному будівництві [13, с. 108—111].

На підставі однотиповості планувальних та об'ємних структур мегалітичних храмів Мальтійського архіпелагу з повною упевненістю можна говорити про існування школи мегалітичного будівництва, елементи якої були привнесені на Мальтійський архіпелаг з іншої території. Північно-східна частина існування цієї територія, відносно Мальтійського архіпелагу, крім іншого, характеризується декоруванням храмових монолітів символами спіралі. Символ спіралі присутній не лише на монолітах Мальтійських мегалітичних храмів. Він є найбільш розповсюдженим в мегалітичному будівництві, одночасно концептуально наповненим елементом декору. Докладно про те, що цей символ використовувався на Північно-Східних територіях ще з Верхнього Палеоліту, можна дізнатися з монографії [13, с. 63—64].

Перший етап ідентифікації існування регіону мегалітичного будівництва автор здійснює за допомогою окремих міжетнічних легенд та на підставі античних джерел.

«Серед тих, хто займався міфами давнини, Гекатей та інші, які розповідають, що проти землі Кельтів лежить в Океані Острів. Розмірами він не менший від Сицилії, а знаходиться під сузір'ям Ведмедиці, і мешкають на ньому Гіпербореї... Гіпербореї шанують бога Сонця Аполлона більше, ніж інших богів... І є на цьому острові чудове святилище, **а також храм, сферичний за формою...**». Цей досить відомий у професійних колах вислів античного історика і міфографа Діодора Сицилійського (40 р. до н. е.), який, у свою чергу, цитує Гекатея Фракійського (IV ст. до н. е.), пропонував окремим європейським дослідникам кінця XIX — початку XX ст. розробити пан-англійську теорію походження мегалітичного будівництва [1, с. 11—20]. Вони стверджували, що Британські острови з їх найбільш знаною мегалітичною спорудою — Стоунхендж, і є землею, де виникло і звідки розповсюдилося по всьому світові мегалітичне будівництво.

В першу чергу, слід зауважити, що згідно з проведеними авторськими дослідженнями, цей погляд повністю спростовується. Автор пропонує нову концепцію, згідно з якою південно-західний край геологічного утворення Східно-Європейської платформи був одним з осередків розповсюдження структур

мегалітичного будівництва [13, с. 116—122]. На підтвердження концепції відслідковуються шляхи розселення представників Північної цивілізації, підтверджені археологічним матеріалом, які знаходяться у взаємозв'язку з відомостями міжетнічної міфології [13, с. 124—179]. Одним з таких шляхів є південно-західний напрямок, який охоплює територію України і, зокрема, регіон Верхньо-Середнього Дністра.

Ми можемо впевнено говорити, що посткатастрофічний період розселення представників Північної цивілізації — ранній Неоліт — Енеоліт (9—3 тис. до н. е.) пов'язаний саме з розбудовою культово-ритуальних центрів для багаточисленних поліетнічних на той час конгломератів, одним з яких, починаючи з 5—4 тис. до н. е., стає Трипільська культура. Культово-ритуальні центри таких землеробських угрупувань, в першу чергу, наповнюються будівництвом аналогічних храмів.

На користь наведеної гіпотези, ґрунтовно підтвердженої в монографії численними прикладами археологічного матеріалу [13, с. 40—41; 65—99], свідчать наступні цитати з історії.

Відомо, що острів Делос у давнину (3 тис. до н. е.) був не лише столицею Егейського світу, але й найбільш раннім культовим осередком давньогрецької культури. Делос вважається священним, тому що тут виникла перша храмова споруда, присвячена богу Аполлону [3]. «Про Гіпербореїв нічого невідомо нікому... Згадки є у Гесіода та у Гомера в «Епігонах». Значно більше про них розповідають делосці» (авт. Греція — культовий острів Делос. — Іл. 4) [3, кн. 4:32]. «За оповідями делосців з країни Гіпербореїв прибули на Делос дві молоді жінки — Арго та Окіс... разом з самими божествами Аполлоном та Артемідою (авт. грецькі назви)». І далі: «...Гіпербореї посилають *Скіфам* жертовні дари, замотані у солому. Від Скіфів дари приймають найближчі сусіди, і кожний народ передає їх все далі і далі, аж до самого Адріатичного моря на крайньому Заході» [1, кн. 4:35]. З останньої цитати ми можемо впевнено припустити, що країна Гіпербореїв знаходилась на Північному Сході від Адріатики — і це ніяким чином не Британські острови.

Гіпербореї, як свідчать античні джерела найбільш шанували бога Сонця. Ми не знаємо, як називалося це божество у гіпербореїв, але можна припустити, що перша культово-ритуальна споруда, яка була зведена ними, була моделлю для їхніх наступників.



Іл. 4. Греція, острів Делос

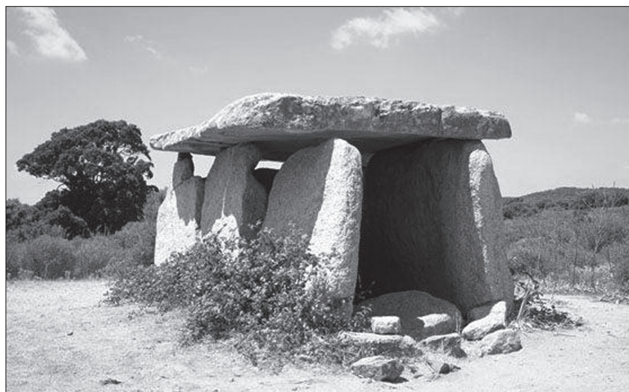


Іл. 5. Греція, острів Делос. Храм Аполлона: руїни з портиком-гіпостилем



Іл. 6. Єгипет, Карнакський комплекс: зруйнований гіпостильний зал зі статуями фараонів

Спробуємо відшукати підтвердження авторським припущенням в міжетнічній міфології, проаналізувавши деякі аналогії грецьких та давньослов'янських міфів. Ми розглянемо міфи та легенди саме давніх слов'ян, яких ми впевнено можемо ідентифікувати з поселенцями Східно-Європейської платформи та



Іл. 7. Острів Корсика, дольмен Фатаназія: вхідний портик з гіпостилем

південно-західного Сибіру в період 9—6 тис. до н. е. (згідно з Книгою Велеса) [3]. Адже саме це джерело, чи не єдине, описує аномально-кліматичну катастрофу, яка сталася у Приполярній зоні Євро-Азійського материка в 11—10 тис. до н. е. і внаслідок якої загинула Північна цивілізація. Саме в Книзі Велеса [12, с. 25—40] докладно описується не лише ця катастрофа, досконало досліджена сучасними спеціалістами [4], але й згадуються декілька хвиль розселення зі згаданої території, підтверджені не лише даними міжетнічної міфології, але й численним, однак не систематизованим на сьогоднішній день, археологічним матеріалом.

Найбільш шанованим божеством у давніх слов'ян, як відомо, також був бог Сонця. Це Хорс (коло), з яким у давніх слов'ян пов'язаний ритуальний весняний танок хоровод-коляда. Так само Аполлон у греків опікувався музикою, співами. За грецькою легендою, при народженні близнюків Аполлона та Артеміди на острів Делос злітаються лебеді з північної країни, де мешкають Гіпербореї, і звідки родом їхня матір — Лєто. Згадаємо слов'янську богиню весни і родючості — Ладу. За чудовою легендою з пуху та пір'я цих лебедів виникає Храм, гармонію і досконалість якого утворювали колони. Він довго літає у повітрі, доки люди не усвідомлюють його значення. Це довершена модель космічної гармонії, яка стає основою всієї античної архітектури і в основі якої лежить каркас стійко-балочної структури. Цей тип споруд утворився в мегалітичному будівництві при ранньому розселенні представників Північної цивілізації (іл. 5, 6). На думку автора, це Верхній Палеоліт — Мезоліт. Згадаємо поховальні дольмени островів Корсика та Сардінія [13, с. 43—44] (іл. 7).

Отже, не виникає сумнівів, що перший свій храм греки збудували за моделлю, яку отримали з країни Гіпербореїв, і це був, як показує практика архітектурного будівництва давніх цивілізацій, гіпостильний тип споруди — легкий і, одночасно, гармонійний, як сама структура Всесвіту (іл. 5).

Другий етап в дослідженні авторів на підтвердження гіпотези розповсюдження мегалітичних структур, зокрема культового призначення, відслідковує впевнений археологічний слід на території Західної України. На шляху розселення представників Північної цивілізації у південно-західному напрямку — в регіоні басейну Верхнього Дністра (територія Львівщини) розміщена унікальна скельна споруда, відома в археології як печера Прийма.

Печера Прийма розміщена у Миколаївському районі Львівської області на одному з лісистих пагорбів висотою 395 м над р. м. Слід відмітити, що у районі Львова, за геофізичними дослідженнями, загальна потужність осадових порід дорівнює 6—7 км [2, с. 12—48]. Нас цікавить регіон Передкарпатського прогину, який простягнувся по геологічному розрізі Горохів—Львів—Турка. Він розділяється на дві тектонічні зони: зовнішня зона — північно-східна, що прилягає до Руської (*авт.*, Східноєвропейської) платформи та внутрішня — південно-західна зона. У тортонський час з початком значних опускань виникла система розломів, які простягаються у північно-західному — південно-східному напрямі. Південно-західною межею зовнішньої зони Передкарпатського прогину на поверхні є лінія насуву складчастих порід нижнього міоцену на сарматські відклади. В основі розрізу міоцену лежать породи богородчанської свити (нижній тортон), виражені глинистими зеленкуватими мергелями та глауконітовими пісковиками [2, с. 12—48].

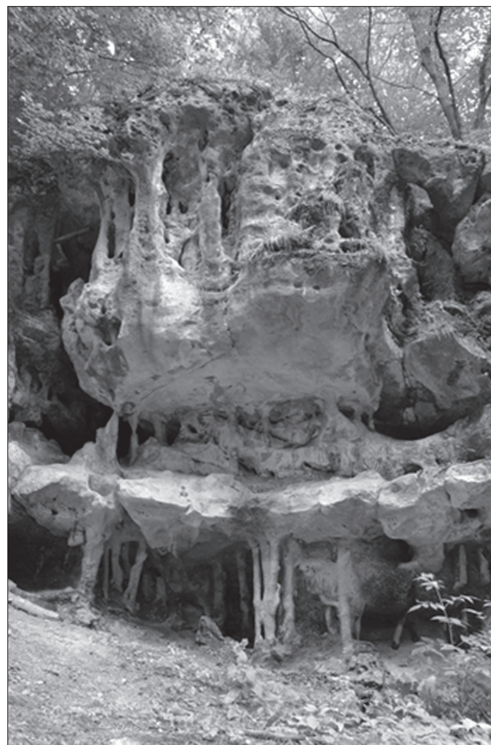
Така є геологічна, тобто природна структура печери Прийма, яка складається з складчастих осадових порід глауконітових пісковиків, розміщених на розломі Східноєвропейської (Руської) платформи. Одночасно, вона становить собою поодиноке скельне утворення на міждолинній височині. Печера Прийма — це трьохярусна скельна структура, з потужним антропогенним втручанням (іл. 8 а, б). Її надзвичайно погана збереженість свідчить про складні руйнування катастрофічного та ерозійного характеру. Вона розміщена на вирівняній заокругленій пло-

щадці, яка повторює випукло-заокруглену форму фасадної частини печери. Фасад печери Прийма центральною частиною орієнтований за напрямком Пн-Пд, під кутом 45°. Площадка входу має 7 м довжину за радіусом, що з'єднує край площадки з центральною частиною печери Прийма.

Перший ярус печери Прийми, висотою 2,0 м, сформований у вигляді гіпостилю, колони якого відділяють центральну частину у вигляді неглибокої ніші, довжиною 5 м від двох бокових камер довжиною по 3,5 м. Другий ярус висотою, яка дорівнює у найвищій точці 3,5 м, оформлений у вигляді неглибокої тераси з балюстрадою, яка в бокових частинах виводить у дві невеликі камери, що мають зв'язок з внутрішнім простором печери Прийма. Третій ярус висотою 3 м також оформлений у вигляді гіпостилю з фасадними нішами. Завершена структура печери Прийма верхом по типу купольного, який зараз засипаний товстим шаром ґрунту. Товщина карнизу між першим та другим ярусом складає 0,3 м, між другим та третім — від 0,5 м до 1,0 м. Вхідна площадка по краю була оформлена п'ятьма аналогічними колонами, від яких залишились невеликі стовпчики. Можливо, первісно існував портик входу, перекриття якого є повністю зруйнованим. Про це саме свідчать численні брили монолітів, розкиданих по схилу, який круто обривається з північного боку вхідної площадки.

З опису планувально-конструктивної та композиційної будови структури печери Прийма ми бачимо, що це, безумовно, є споруда культово-ритуального призначення. Ніші першого та третього ярусів скельного храму печери Прийма могли бути ритуальними вівтарями, а камери другого ярусу могли мати поховальне призначення для вождів або героїв племінного утворення. Ми бачимо зародки архітектурної тектоніки у композиції фасаду печери Прийма, яка відповідає моделі Храму, згаданого в міжетнічних легендах. З овальною площадкою входу, оформленою по периметру колонами, об'єм печери Прийма утворює не лише архітектурно-просторовий ансамбль, але й композиційну єдність з навколишнім середовищем. Слід відмітити, що ця складова, безумовно, була основою всієї античної архітектури. На жаль, з часом ця складова майже повністю втрачена.

Одночасно, на користь існування південно-західного напрямку розселення міжплемінних утво-



а



б

Іл. 8. Україна, Львівщина, печера Прийма: а) загальний вигляд; б) південно-західний рукотворний пілон другого ярусу — карнизні колони з капітелями

рень Трипільського конгломерату, що проходив по західних територіях України, свідчить впевнений археологічний матеріал. Скальний ансамбль печери Прийма розміщений у живописному Миколаївському районі Львівщини. Цей регіон, наповнений різноманітною флоро-фауністичною екосферою, сприятливою для розвитку та існування тут потужної вітогенної зони, був заселений сучасною людиною з епохи Верхній Палеоліт-Мезоліт (18—9 тис. до н. е.) [9, с. 8—38]. Поселення Верхнього Палеоліту використовувались аж до самого Енеоліту (4—3 тис. до н. е.), що свідчить про стале, стаціо-



а



б

Іл. 9. Львівська область, Миколаївський район, с. Тростянець: а) загальний вигляд городища на плато скельних виходів; б) скельні виходи

нарне існування потужного міжплемінного утворення. Відомо дев'ять палеолітичних поселень в районі сучасних сіл Верин, Крупсько, Прийма та Раделичі. Також, відомо 15 поселень епохи Енеоліту в районі сіл Більче, Верин, Гірське, Криниця, Крупсько, Прийма, Раделичі, Стільсько та Тростянець.

Одночасно на території сіл Тростянець, Стільсько, Дуброва, які з печерою Прийма, а також згаданими поселеннями утворюють потужний центр південного-західного напрямку розселення індоєвропейських племен — нащадків Північної цивілізації в регіоні Верхнього Дністра, автор виявила надзвичайно цікаві мегалітичні структури ритуального та астрономічного призначення.

Зі східного боку від траси Львів-Миколаїв над дорогою, що проходить через село Тростянець, починаються невисокі (50—80 м) виходи відслонень з темно-сірих алевритових пісковиків у вигляді вертикальної «стіни». Вони тягнуться на довжину 80—100 м у напрямку Схід-Захід. Відшарування з пісковика є частиною структури невисокого пагорба, який на верхівці завершується величезним овальним плато площею, що дорівнює, приблизно, 250—200 га (іл. 9). На плато за всіма ознаками розміщувалося поселення, найбільш ймовірно, землеробського призначення, яке проіснувало аж до епохи Енеоліту. На користь цього свідчать наступні факти, досліджені автором у тому числі. З Півдня, на довжину виходів пісковика, а також далі на Схід, плато обмежує система з трьох величезних земляних валів з ровами (гл. 0,8—1,0 м). Зі Сходу, Півночі та Заходу плато обривається крутими урвищами, залісненими зі Сходу та Півночі. Саме плато і є зручною для ведення землеробських робіт рівниною. Біля підніжжя «стіни» залишилось не законсервованим пошкоджене поховання овальної форми у вигляді яйцеподібної ями, обкладеної брилами пісковика. Поховання орієнтоване за напрямком Північ-Південь.

Село Дуброва розкинулось у мальовничій долині на північному березі річки Колодниці, притоки Верхнього Дністра, від якої залишився невеликий струмочок, що протікає вздовж дороги — головної вулиці села, яка має напрямок Захід-Схід.

З Південного боку річки Колодниці на підвищенні розміщені скельні виходи (Н=10—50 м), які утворюють основу курганоподібного залісненого горба. Скельні виходи є залишками кембрійських відкладів і складаються з темно-сірих алевролітових пісковиків (друга літологічна пачка) [2, с. 21—48]. В центрі скельних виходів на обробленому прямокутному моноліті (2,20 х 1,15 (Н) х 0,80 м) однієї зі скель влаштовані два візири у вигляді видовбаних в скелі щілин шириною 0,25 м та глибиною 0,20 м. На західній околиці села майже на верхівці курганоподібного залісненого горба, на висоті 50 м над річкою (первісно, очевидно, над самою річкою), розміщена скельна структура, яка має антропогенне втручання (іл. 10, а). Перед засипаним входом в печерну порожнину (можливо під курганний дольмен) влаштований величезний портик. Він складений з монолітних плит по типу дольменів з портиками, які є добре вивчені на території Франції [13, с. 24—33]. І щілини, і вхід під «Портиком» орієнтовані на Північний Захід під кутом 45° до напрямку Пн-Пд.

Відзначимо, що таку саму орієнтацію мають два отвори в скельному моноліті на горбі (на Н=50—70 м) над дорогою при виїзді зі села Стільсько у напрямку на Дуброву (іл. 10, б). Горб веде на плато, на якому археологами у 70—80 рр. XX ст. було розкопане величезне поселення, визначене як «городище» (S=200 га) [14, с. 62—63]. Сучасне село знаходиться в руслі давнього потоку, яке датується віком 9—7 тис. до н. е. Дорога між селами Стільсько та Дуброва також відмічена численними скельними

виходами, які мають різне структурне утворення з антропогенним втручанням.

Поселення Стільсько, з його потужними оборонними структурами та житлово-господарськими комплексами, безумовно, мало більш раннє походження, ніж визначений археологічними дослідженнями період раннього середньовіччя [5, с. 267—282]. Крім того, це підтверджується стилістичними даними будівельних традицій житлово-господарських споруд Трипільських племен, ретельно досліджених в регіоні Середнього Дністра [11, с. 60—65].

Найбільш ймовірно, що поселення Стільсько з довколишніми поселеннями були покинуті переселенцями ще в епоху пізній Неоліт-Енеоліт, що підтверджується другим масовим розселенням індоєвропейських племен з північної території та відмічене легендами Книги Велеса. Отже, слід вважати, що потужне поселення Стільсько було заселене в період раннього середньовіччя вдруге.

Підсумовуючи, відмітимо, що напрямок розміщення в Миколаївському регіоні культової споруди скельно-печерного ансамблю Прийма зі скельними мегалітичними спорудами з астрономічною прив'язкою, які фланкували поселення Дуброва — Стільсько — Тростянець в епоху Неоліт-Енеоліт, просуваючись з північного сходу на південний захід, остаточно підтверджує авторську теорію про південно-західний напрямок розселення індоєвропейських племен (нащадків Північної цивілізації) з Півночі. За таких позицій стає зрозумілим поява великої кількості наскельних графічних малюнків в горах Монт-Бего та «Долині Чудес» у Південних Альпах на примежовій території Франція-Італія. Наскельні зображення, сюжети яких, до того ж, включають землеробську, мисливську та військову тематики, датуються французькими вченими епохою Енеоліт-Бронза [16].

Отож можна впевнено стверджувати, що рукотворний скельний храм печери Прийма (іл. 8: а, б) своїми стилістичними і будівельними елементами презентує зародковий зразок моделі античних храмів по типу *гіпостиль*, який був закладений ще в період раннього мегалітичного будівництва. Одночасно кам'яна модель храму, знайденого на руїнах храмового комплексу Тарксієн, окремими елементами повністю повторює конструктивну структуру печери Прийма. В контексті цього ми можемо впевнено



а



б

Іл. 10. Львівська область, Миколаївський район, с. Дуброва: а) дольмен з портиком на західній околиці села; б) моноліти з астрономічними візирами між селами Стільсько-Дуброва

говорити, що архітектурно-просторовий ансамбль печерного храму Прийма стає моделлю для храмових мегалітичних ансамблів островів Мальтійського архіпелагу. Цей висновок підтверджують новітні дані дослідженого археологічного матеріалу. Вони свідчать, що заселення Мальтійського архіпелагу прийдешніми племенами починається з 7 тис. до н. е., а спорудження культових споруд закінчується у період 3—2,5 тис. до н. е. [15, р. 173—177].

Цілком доцільним, з огляду на кліматичну катастрофу на території Півночі Приморського регіону, наслідки якої прокотилися аж до екваторіальної зони на Сході, стає виникнення аналогічних культово-ритуальних центрів в різних місцевостях. Вони групували навколо себе людство, яке потерпіло від катастрофи. Також цілком зрозумілим стає поява вже готових планувально-об'ємних структур в регіоні

Середземномор'я, концептуальна наповненість і геометрична досконалість яких є обґрунтованою автором [13, с. 101—122]. Нащадки загиблої цивілізації — перші індоєвропейські племена, розселяючись у різних напрямках Євро-Азійського материка, починаючи з 9—7 тис. до н. е. несли свій надзвичайно потужний духовно-енергетичний потенціал автохтонам, зокрема втілений у будівництві мегалітичних споруд, як храмових, так і споруд іншого призначення.

Отже, ми можемо впевнено констатувати, що школа мегалітичного будівництва стає основою не лише античної, але й є джерелом усієї сучасної архітектури.

1. *Вуд Дж.* Солнце, Луна и древние камни / Дж. Вуд. — М., 1981. — С. 267.
2. *Геренчук К.І.* Природа Львівської області / Л.І. Геренчук. — Львів : Вища школа, 1981. — 156 с.
3. *Геродот*. История : в 9 кн. / Геродот. — Ленинград, 1972. — 127 с.
4. *Каплина Т.Н.* Возраст «Ледового комплекса» Приморских низменностей Якутии / Т.Н. Каплина, А.В. Ложкин // Известия Академии наук СССР. Серия Географическая. — М., 1983. — № 2.
5. *Корчинський Орест*. Ранньосередньовічне місто на Верхньому Дністрі / Орест Корчинський // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. — Львів, 2008. — Вип. 12. — С. 267—282.
6. *Кочергин В.В.* Пространственная организация монументальных комплексов каменного века в Европе и Западной Сибири : диссертация по ВАК 18.00.01 / В.В. Кочергин. — М., 2008. — С. 168.
7. *Кугутяк М.* Скельні святилища Сокільських вершин / М. Кугутяк. — Івано-Франківськ, 2007. — 127 с.
8. *Мацкевий Л.Г.* Пещерные памятники эпохи Палеолита Запада Украины / Л.Г. Мацкевий // Скелі й печери в історії та культурі стародавнього населення України : матеріали наукової конференції. — Львів, 1995. — 2—3 лютого. — С. 22—23.
9. *Мацкевий Л.* Питання найдавнішого заселення Миколаївщини / Л. Мацкевий // Миколаївщина : збірник наукових статей. — Миколаїв, 1998. — Т. 1. — С. 8—38.
10. Мельник Е.Н. Следы мегалитических сооружений в отдельных местностях Южной России / Е.Н. Мельник // Труды 6-го Археологического съезда. — Одесса, 1886. — Т. 1. — С. 103—135.
11. *Польщикова Н.В.* Преемственность и новизна в строительстве на территории Украины в эпоху Энеолита / Н.В. Польщикова // Проблемы теории и истории архитектуры Украины : сборник научных трудов. — Одесса : Астропринт, 2004. — Вып. 5: Изучение и охрана архитектурного наследия. — С. 60—65.
12. Свято-Русские Веды. Книга Велеса / перев. Асова А.И. — М., 2007. — 567 с.
13. *Сиряміна Н.* Мегалітичний феномен — концепція архітектури Всесвіту: Історія і теорія мегалітичного будівництва / Наталія Сиряміна. — Львів : Ліга-прес, 2012. — 246 с.
14. *Філіпчук М.* Державотворчі процеси в українському Прикарпатті у 8—11 ст. / М. Філіпчук // Вісник Інституту археології. — Вип. I. — Львів : Львівський національний університет ім. Ів. Франка, 2006. — С. 62—63.
15. *David H.* Trump, Radiocarbon dates from Malta / H. David // Accordia Reserch Papers, VI. — 1995—6. — P. 173—177.
16. De Lumley H. L'Homme premier — prehistoire, evolution, culture / H. De Lumley ; ed. Odile Jacob. — 1998. — 251 h, 86 fig.

Natalia Syryamina

ARCHITECTURAL AND SPACIAL PHENOMENON OF PRYIMA CAVE ENSEMBLE: A NORTHERN PATTERN OF MALTHESE MEGALITHIC SANCTUARIES

In the article has been recommended a new concept reflecting structural unity of pre-historic built ensembles and architecture — a viewpoint presented by intellectual testimonies of megalithic structures. Concrete example of cult megalithic object in the territory of Ukraine has been used as a ground argument for author's theory as for the source of ancient architecture and, correspondingly, that of modern architecture.

Keywords: the megalithic construction, the cave ensemble, megalithic geometry, megalithic model, school of the megalithic building, Trypillian culture.

Наталья Сырямина

АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН ПЕЩЕРНОГО АНСАМБЛЯ ПРИЙМА: СЕВЕРНАЯ МОДЕЛЬ МАЛЬТИЙСКИХ МЕГАЛИТИЧЕСКИХ ХРАМОВ

В статье излагается новая концепция, отразившая структурное единство доисторических строительных ансамблей с архитектурой и представленная через интеллектуальный посыл мегалитического строительства. На конкретном примере культовой мегалитической структуры на территории Украины, обосновывается авторская теория об истоках древней и, соответственно, современной архитектуры.

Ключевые слова: мегалитическое строительство, пещерний ансамбль, школа мегалитического строительства, мегалитическая геометрия, культура Триполья.



Мар'яна ВОЛОШИН

ЛЮБОВ СУХА — ДОСЛІДНИЦЯ НАРОДНИХ ПРОМИСЛІВ УКРАЇНЦІВ СХІДНИХ КАРПАТ
(до 25-ліття з дня смерті)

Стаття присвячена українській вченій — етнологу Інституту народознавства НАН України другої третини XX ст. — Любові Михайлівні Сухій. Основна увага зосереджена на науковій діяльності та життєвому шляху вченої. Здійснено аналіз основних наукових праць етнолога, які маловідомі широкому читацькому колу.

Ключові слова: Любов Суха, Інститут народознавства, Музей етнографії та художнього промислу, етнографія, польові дослідження.

Вагомий внесок у збереження культурної спадщини українського народу зробила Любов Суха — визначна українська вчена, високої кваліфікації музейний працівник, етнолог, культуролог, сильна духом патріотка, громадянин і людини[1] [11, арк. 1].

Особистість львівської дослідниці-етнолога Любові Сухої є неординарним явищем української етнографічної науки, її наукові роботи на сьогоднішній день залишаються недостатньо дослідженими (більшість із них ще й досі неопубліковані), багато матеріалів про життя та наукову діяльність вченої знаходяться в архівах, невідомі для українських наукових кіл. Безсумнівно можна стверджувати, науковець — Любов Суха відома невеликому колу спеціалістів, передусім дослідникам народних художньометалевих виробів українців. Про життєвий шлях та наукову діяльність ученої поки що наявні лише окремі згадки, зокрема у спогадах чи розвідках про її колег [25, с. 203—204; 27, с. 1108; 33, с. 1123; 25, с. 915—916; 29, с. 219; 26, с. 122]. Сьогодні, в умовах активізації національної науки та 25-ліття з дня смерті вченої, виникла потреба прослідкувати основні етапи життя та наукової діяльності (тематика, регіони, методика дослідження) Любові Сухої, донести її доробок, як опублікований, так і рукописний, до широкого читацького загалу.

Любов Суха як науковець почала працювати в 1940-х рр.: під час Другої світової війни, німецької окупації, приєднання Західної України до Радянської України, в час повоєнного спустошення, національних утисків, впровадження в усі сфери життя і буття марксистсько-ленінської ідеології. Вона працювала в академічній установі[2] поряд з людьми, яких сьогод-

[1] Любов-Анна Суха народилась в с. Любеля на Львівщині. Батько, Сухий Михайло Васильович, 1882 р. н., та мати, Суха Ольга Андріївна, 1884 р. н., були уродженцями м. Белз Сокальського р-ну Львівської обл. Батьки вченої були вчителями Української народної (початкової) сільської школи [6, арк. 2]; батько працював її директором, мати — вчителькою в с. Губенок Рава-Руського повіту. В сім'ї було двоє дітей, Любов (Анна) та її брат Юрій. Ставлення, до родини Сухих мешканців с. Любеля було неоднозначним. На основі матеріалів фонду Сухої Л., Відділу Рукописів Львівської наукової національної бібліотеки ім. В. Стефаника виявлено протокол, який датується 1915 р., у якому йдеться проте, що Михайло Сухий та його сім'я повинні були терміново виїхати із рідного села. Причини не були вказані. Ця інформація вимагає подальших досліджень [6, арк. 3].

[2] Зараз Інститут народознавства НАН України. В 40—50-х рр. XX ст. це був Державний Етнографічний музей,

ні називаємо «старою генерацією національної інтелігенції», «останніми із могікан» [27, с. 1102].

Любов Суха уродженка с. Любеля Великомостівського (Нестерівського) р-ну (тепер Жовківський р-н) Львівської області. 27 липня 1910 р. в сім'ї сільських вчителів народилась дівчинка, якій при хрещенні за греко-католицьким обрядом дали два імені: Любов-Анна [5, арк. 12]. Початкову освіту Любов Суха здобула в Народній двокласній школі в с. Любеля. Успішно склавши іспити з: релігії (дуже добре), польської, латинської, грецької, української мов (добре), математики (добре), вступила до Львівської Державної академічної гімназії. В гімназії навчалась сумлінно і проявила себе як старанна учениця[3]. Середню освіту Суха Л.М. здобула в приватній жіночій гімназії СС Василіянок у Львові[4] та отримала свідоцтво, в якому Державна Іспитова Комісія признала «Суху Любов-Анну зрілою до вищих студій» [6, арк. 4]. Навчання у Львівській Державній академічній гімназії та приватній жіночій гімназії СС Василіянок вплинуло на формування особистості майбутнього етнолога. Адже під час навчання в гімназії Л. Суха побувала в оточенні особистостей — Василя Щурата[5], Романа Цегельського[6], Олени Дашкевич[7], Володимира Калиновича[8], які вплинули на формування світогляду Сухої Л.М.

Вищу освіту отримала в 1930—1935 рр. у Львівському університеті на гуманітарному історико-

який спочатку знаходився в будинку колишнього Наукового товариства ім. Шевченка (вул. Радянська, 24). У 1951 р. у зв'язку із реорганізацією Львівських установ АН УРСР відбулось об'єднання Етнографічного музею з Музеєм художньої промисловості, і перенесення обох музеїв до нового приміщення — колишнього банку по вул. 1-го Травня (тепер проспект Свободи, 15). Новостворений музей став називатися Музеєм етнографії та художнього промислу АН УРСР.

[3] Гімназію закінчила з відзнакою, про що в свідоцтві міститься наступна помітка — «учениця Суха Любов-Анна з відзначення здібна до висшої школи» [6, арк. 14].

[4] Перша українська приватна дівоча гімназія Сестер Василіянок класичного типу була відкрита 4 вересня 1906 року. Її фундатором, невтомним опікуном і натхненником молоді став митрополит Андрей Шептицький. Вона стала першою українською жіночою школою в Галичині. До неї у Львові було дві державні гімназії, де вчилися хлопці, і вчительська семінарія для хлопців і дівчат (проіснувала з 1906 до 1939 р. і була однією з найстаріших українських середніх шкіл. Гімназія — це унікальна школа, яка виховала сотні українських дівчат, дала їм глибоку освіту і підготовку до вступу в університет. Перший учительський колектив очолив о. др. Спиридон Кархут. У гімназії було 5 професорів і одна монахиня. Спочатку приватна гімназія СС Василіянок знаходилась на вулиці Супінського, 21 (тепер це вул. Коцюбинського). Стара споруда гімназії не збереглася. На початку 20-х років була придбана земельна ділянка в районі вул. Длугоша (тепер вул. Кирила і Мефодія), навпроти старого ботанічного саду університету, куди перемістилась в 1927 р. Директорами гімназії були — о. Спиридон Кархут, о. Теодозій Лежогубський, видатний вчений-україніст д-р Василь Щурат, о. Василь Лициняк. В умовах Польської держави (1919—1939) гімназія мала повні публічні права. Це означало, що атестат зрілості (матуру) учениці могли здавати у своїй гімназії. Права випускниць перед вступом були повністю рівними з ученицями державних польських гімназій. Навчалися в гімназії вісім років.

[5] Василь Григорович Щурат (1871—1948) — український педагог, літературознавець, поет і перекладач. Здійснив перший повний переклад «Пісні про Роланда», віршовий переклад «Слова о полку Ігоревім» сучасною українською мовою. У літературу, науку, громадське і публіцистичне життя Львова і Відня В. Щурата впровадив І. Франко, під впливом якого він залишився до 1896. У 1921 р., не присягнувши на вірність польській державі, став директором приватної жіночої гімназії сестер Василіянок у Львові; член НТШ та його голова; учасник боротьби за Український університет, а після її неуспіху — ініціатор і перший ректор Львівського таємного університету.

[6] Цегельський Роман (1882—1956) — фізик і педагог, родом з Кам'янки-Струмилової. Син о. Михаїла Цегельського. Дійсний член НТШ, його секретар; вчитель середніх шкіл у Тернополі, Чернівцях і Львові; професор фізики у Львівському Державному Педагогічному Інституті, згодом зав. кафедрою і доцент Львівського Педагогічного Інституту і Львівського Університету. Автор праць з фізики, шкільних підручників з математики і хімії, популярно-наукових статей.

[7] Олена Іванівна Степанів (1892—1963) — український історик, громадська та військова діячка, перша в світі жінка, офіційно зарахована на військову службу у званні офіцера, чотар Української Галицької Армії. Член НТШ (ініціювала створення його Географічної комісії); товариства «Рідна школа»; референт при Ревізійному союзі українських кооперативів; співпрацювала з «Пластом» і УВО. Після закінчення Другої світової війни працювала старшим науковим співробітником і зав. сектором економіки Львівського відділу Інституту економіки АН УРСР, науковим співробітником Природничого музею АН УРСР (1948—1949).

[8] Володимир Калинович — український педагог, викладав українську та німецьку мови в середніх школах Львова, студіював філологію на історико-філологічному факультеті в Чернівцях та Відні. Займався українською лексикографією та діалектикою.

філологічному факультеті, де студіювала педагогіку, психологію, філософію, слов'янську філологію, етнографію з археологією [5, арк. 1]. У Львівському університеті навчалась разом із такими, відомими сучасному поколінню вченими, як Катерина Матейко[9], Ірина Вільде[10], Богдан-Ігор Антонич[11], Іван Ковалик[12], Ярослав Рудницький[13] тощо. Навчання в колі цих осіб визначило світогляд вченої та її наукові зацікавлення. Свідченням цього стало вже те, що Любов Суха темою своєї дипломної роботи вибрала дослідження відомої особистості української культури Лесі Українки. Магістерську роботу етнограф захистила у 1935 р. та одержала диплом магістра філософії. Науковець вільно володіла польською, німецькою, грецькою, латинською та російською мовами. Любов Суха відзначилась надзвичайно великою працьовитістю, яка проявилась в самостійному вивченні інших іноземних мов, а саме таких як: чеська, французька, турецька та арабська. Як доказ цього самостійного вивчення збереглись її конспекти, записи [8, зош. 1].

У 30—40-х рр. XX ст., коли загострились українсько-польські стосунки, Варшавське міністерство освіти масово звільняло українців з державних посад. Це стало причиною того, що Любов Суха змушена була піти працювати викладачем української мови та літератури в приватні середні школи м. Львова, — спочатку викладала в ліцеї та гімназії, а з 1939 р. — в середній школі № 9. Про це так писала в автобіографії: «З 1935 року працюю в V Державному ліцеї та гімназії ім. Ожешкової, а з 1939 року по 1941 рік в середній школі № 9» [5, арк. 13]. Під час німецької окупації 1941—1944 рр. Л. Суха давала приватні лекції з музики [5, арк. 7].

З часу звільнення Львова від фашистських загарбників — 1944 р., розуміючи свій обов'язок перед українським народом, Любов Михайлівна Суха розпочала наукову діяльність в Етнографічному музеї АН УРСР у Львові, де пропрацювала, безперервно, 26 років (1944—1970).

Музей спочатку знаходився у своєму давньому приміщенні, тобто в будинку колишнього Наукового товариства ім. Шевченка (вул. Радянська, 24). Першим його директором після війни був академік Ф. Колесса, а після його смерті в 1947 р. Музей очолювала народна художниця О. Кульчицька, в 1948 — Ірина Гургула [27, с. 915]. У 1951 р. у зв'язку із реорганізацією Львівських установ АН УРСР, відбулось об'єднання Етнографічного музею з Музеєм художньої промисловості і перенесення обох відділів до нового приміщення — колишнього банку по вул. 1-го Травня (тепер проспект Свободи, 15). Новостворений музей став називатися Музеєм етнографії та художнього промислу АН УРСР — тепер у складі Інституту народознавства НАН України. В цей час більшість працівників Музею, у тому числі Л. Суха, вели наукову роботу, а

---

[9] Матейко Катерина — український науковець, етнограф, кераміст, гончар, публіцист, краєзнавець та громадський діяч. Навчалась в Українському інституті для дівчат у Перемишлі та у відомих польських вчених-етнографів: Адама Фішера та Яна Фальковського на гуманітарному відділі Львівського університету Яна Казимира. Впродовж 1939—1980 рр. К. Матейко працювала у Львівському музеї етнографії, де була незмінним охоронцем фонду кераміки.

[10] Ірина Вільде (справжнє ім'я Дарина Дмитрівна Макогон) — українська письменниця. Донька письменника й педагога Дмитра Макогона.

[11] Богдан-Ігор Антонич — український поет, прозаїк, перекладач, літературознавець. Перший свій вірш опублікував у 1931 р. у пластовому журналі «Вогні». Виступав з доповідями про українську та іноземну літератури, писав рецензії, публікував сатиричні фейлетони та пародії, в яких проявляв гостру дотепність. Крім того, він випробовував свої сили у прозі та драматургії. Залишилася незакінчена новела «Три мандоліни» та великий фрагмент повісті, що мала називатися «На другому березі». Б.-І. Антонич склав лібретто до опери «Довбуш», що її мав написати Антін Рудницький. Деякий час редагував журнал «Дажбог», і разом з Володимиром Гаврилюком журнал «Карби». Б.-І. Антонич також малював, грав на скрипці і компонував музику, мріяв статити композитором. Ці галузі мистецтва, особливо малярство, дуже сильно вплинули на його лірику.

[12] Ковалик Іван Іванович — український мовознавець і педагог, доктор філологічних наук, професор. Закінчив Львівський університет. Автор праць зі словотвору. Займався також питаннями загального мовознавства, історії мовознавства, історії фонології, лексикології і семасіології, термінології, лексикографії тощо. Досліджував мову Тараса Шевченка, Івана Франка, Василя Стефаника.

[13] Ярослав-Богдан Рудницький — український славіст, мовознавець, науковий і громадський діяч, літературознавець, фольклорист. Відомий в галузі мовознавства, редакції (редактор серій УВАН «Slavistica», «Onomastica», журналу «Слово на сторожі» та ряду наукових видань — «The Slavic and East European Journal», «Etudes Slaves et Est Européennes» тощо), а в 70-х рр. XX ст. провів Українознавчі студії в Австрії.

музейною займались Савина Сидорович, Данило Фіголь та Мустафа Козакевич. Саме вони найбільше спричинились до збереження та оформлення музейних експонатів. В 1952 р. взяла на себе основну ношу по формуванню фонду писанок — як науковий співробітник, була його незмінним, сумлінним і пильним охоронцем до 1969 року. Станом на 1954 р. завдяки заслузі вченої збірка писанок була однією із найбільш численних в Музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР, адже налічувала 11332 одиниці писанок [9, арк. 3].

На посаді наукового співробітника Л. Суха впорядковувала збірку гуцульських металевих народних виробів, для якої виготовила довідник і спричинилась до його публікації в скороченому вигляді під назвою «Художні вироби з металу» в 1951 р. у Віснику Академії наук УРСР [30, с. 7]. Важко оцінити велику і копітку збирацьку працю дослідниці, яка об'їздила і обійшла різні регіони України, побувала в містах, містечках і селах у пошуках дорогоцінних народних скарбів. Вона була учасницею багатьох науково-дослідних експедицій, у яких, попри достеменне вивчення української народної писанки, художніх виробів з металу та інших галузей традиційно-побутової культури, із властивою їй педантичністю, знанням справи і фаховістю формувала фондові колекції музею. Завдяки невтомній праці Л. Сухої збірки народних писанок, металевих виробів, вишивки, одягу поповнилися експонатами високого художнього рівня, а іноді й унікальними творами, які мають велике наукове значення.

Впорядкувавши збірки металевих народних виробів, вчена активно працювала над темою про художні металеві вироби українців Східних Карпат (Станіславівська, Чернівецька, Дрогобицька, Закарпатська обл.). Під час наукових відряджень та науково-дослідних експедицій дослідниця збирала експонати, опрацьовувала статистичні матеріали, вивчала музейні збірки та осередки народних промислів Західних областей України.

Багаторічна науково-пошукова робота Л. Сухої увінчалась кандидатською дисертацією на тему «Художні металеві вироби українців Східних Карпат (Станіславівська, Чернівецька, Дрогобицька, Закарпатська обл.: історико-етнографічне дослідження)», яку авторка підготувала в 1954 році. Склавши успішно кандидатські іспити та захистивши дисертацію, здобула вчений ступінь кандидата історичних наук. Невдовзі, внісши незначні зміни, після попереднього відзиву, написаного Б.С. Бутник-Сіверським[14], дослідниця підготувала монографію та передала до Києва, яка, незважаючи на всі тодішні ідеологічні та цензурні заборони радянської влади, побачила світ в 1955 році.

Монографія Л. Сухої була першою спробою комплексного дослідження та першим дослідженням з цієї теми в етнографічній і мистецтвознавчій літературі. Залучивши значний експедиційний матеріал, літературні та архівні джерела, науковець провела класифікацію художніх металевих виробів та орнаменту, з'ясувала шляхи їх ґенези [13, арк. 1].

У цій роботі вона подала детальну історико-етнографічну характеристику Східних Карпат; описала суспільно-економічні умови життя місцевого населення в зазначений період; проаналізувала історіографію питання; охарактеризувала джерельну базу дослідження [13, арк. 1]; детально вивчила та дослідила 6 тис. виробів народних майстрів в музеях Львова, Станіславова, Коломиї, Чернівців, Києва та інших містах УРСР; побувала в усіх основних центрах художніх промислів, де познайомилась з побутом майстрів, історією, економікою і технікою виготовлення, а також із самими майстрами. Це дало їй можливість достовірно вивчити чинники: вплив економічного розвитку Східних Карпатах (землеробства, допоміжних промислів) на металообробку; встановити цікаві факти про умови збуту художніх виробів; з'ясувати соціальне та матеріальне становище майстрів. Л. Сухій вперше вдалось подати історію розвитку металообробки на території України від найдавніших часів до XX ст. [13, арк. 7]; детально описати цікаві факти про умови збуту виробів із металу, матеріальні та соціально-побутові умови майстрів та їхніх сімей. Також поза увагою Л. Сухої не залишились і професійні навички фахівців своєї справи — ливарів. Використовуючи етнологічні методи дослідження, достеменно вивчила становище та розвиток металообробного промислу в Західній Україні. Вона встановила не тільки те, в якому місці була виготовлена та чи інша річ, але й ким; Л. Суха виявила ряд місцевих шкіл, сфера діяльності яких була спрямована на виготовлення художніх виробів з металу; впер-

[14] Бутник-Сіверський Б.С. Попередній відзив на дисертацію Сухої Л.М. — Львів, 1954 [13].

ше оприлюднила, що такі школи були в містах: Яворів, Космач, Річко, Брустурів, Жаб'є, Криворівня, Соколівка, Старий Косів, а також в Північній Буковині, Закарпатській та Дрогобицькій областях. Це допомогло виявити декілька династій майстрів, які займались виготовленням художніх виробів з металу, одним із таких родів був рід Дудчаків.

На основі дослідження виробів народних майстрів вона розробила класифікацію виробів за ознаками призначення: предмети побутового значення; прикраси; кінна «збруя»; прослідкувала зміни у формах народного використання і в часі, і в просторі; здійснила порівняльну характеристику виробів населення Східних Карпат із виробами російських та білоруських майстрів [14, арк. 8—9]; в рамках визначених форм прослідкувала зміни окремих виробів у часі, детально провела класифікацію «топірця» [13, арк. 7]. Вона стверджувала, що орнамент несе символічний зміст, він невід'ємно пов'язаний із релігією та трудовою діяльністю. «Мистецтво кожного народу росло і розвивалось із його трудовою діяльністю..., орнамент, в житті народу, ніколи не був самоціллю. Він завжди був пов'язаний із тим предметом, який повинен був прикрашати...» [14, арк. 129].

На основі багатолітніх досліджень вчена виділила три види орнаменту за способом виготовлення: втиснутий; випуклий; плоский, чим порушила питання про можливий зв'язок його із гравюрою по металу [14, арк. 133]; дослідила специфічні особливості орнаменту в різних майстрів, їх зміни в часі, та зв'язок між орнаментом на металі та на інших матеріалах. Це дало змогу їй виявити безліч варіантів і певні типи мотивів орнаменту та стверджувати, що орнамент — це мова поверхності форми [14, арк. 135], та встановити витоки та спільні шляхи розвитку традиційного українського орнаменту [14, арк. 142—145]. Вивчивши витоки орнаменту, вона дійшла висновку, що «не формалізм, а створення форм, не мертва техніка, а технічна майстерність допомагає народним майстрам створювати високохудожні предмети» [14, арк. 171].

У зв'язку з організацією в радянський час народних промислів порушила їх зв'язок із професійним мистецтвом. Зразком ідеального вбачала — в розвитку народних промислів — у прекрасних прийомах роботи художниці та мистецтвознавця Олени Кульчицької.

Основні ідеї та фактографічний матеріал про художні вироби з металу українців Східних Карпат Л. Суха також оприлюднила в окремих статтях: «Народні художні вироби з металу», «Нарис про красу та неповторність творів східно-карпатських майстрів і роду Дудчаків, Кіщука І., Якіб'юка Ф. та ін.», «Нотатки про життя і побут жителів с. Кизлів Новомилятинського р-ну (тепер Буського), Львівської обл., про одяг та всілякі потреби», «Матеріали (виписки з літератури, нотатки) до теми про «Народні промисли Західної України», «Нарис про цегельню в с. Сигнаївці на Київщині та про значення цього для місцевого населення», які до сьогодні не опубліковані. Вона брала активну участь в наукових відрядженнях і науково-дослідних експедиціях в різні регіони УРСР [12, арк. 2].

Любов Суха, як і її колеги[15], в 1948 р. була залучена до підготовки колективної праці «Атласу матеріальної культури Західних областей УРСР», яку готували науковці Етнографічного музею та Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Зокрема, Любов Суха працювала над підрозділом про народне мистецтво — робила виписки з літератури, писала проспект, вивчала та збирала музейні експонати. З метою збору польових матеріалів етнограф відвідала Львівську, Закарпатську та Тернопільську області, а вже згодом побувала і в східних та південних областях УРСР, а саме — Полтавська, Хмельницька, Одеська області, де досліджувала свята, обряди, звичаї колгоспного селянства УРСР. На основі зібраних матеріалів, результатів польових досліджень практично всіх областей УРСР Любов Суха написала статтю про «Свята, звичаї обряди колгоспного селянства Радянської України» [2, арк. 1]. «Творче і вміле використання кращих народних творів, — робить висновок автор, — збагатить радянську звичаєвість і обрядовість, які з одного боку будуть виховувати і формувати нову людину в дусі поваги до традицій, до праці, допоможе краще пізнати духовну спадщину і народну мудрість, а з іншого дасть широким масам працюючих людей естетичну насолоду, веселого, цікавого та радісного дозвілля» [2, арк. 2]. Частина матеріалів була опублікована в «Матеріалах з етнографії та художнього промислу»

[15] Козакевич М., Гарасимчук Р., Фіголь Д., Сидорович С., Матейко К. тощо.

[2, арк. 2], а іншій частині так не судилось бути опублікованою, через заборону радянської цензури. Незважаючи на заборони досліджувати традиційну культуру, згодом, як згадувала одна із тодішніх співробітниць Музею — Савина Сидорович, «період 1948—1949 рр. вважаю найкращим та особливо плідними для науковців цієї установи» [25, с. 915].

У листопаді 1949 р. відбулась нарада за участю львівських та київських етнологів, на якій обговорювали дослідження львівських народознавців за останній рік, зокрема роботу над атласом. Під час наради кожному із дослідників були висунуті численні зауваження, які носили ідеологічний характер [3, спр. 29,30]. Зважаючи на критику, ще наприкінці грудня цього року дев'ять співробітників Музею, зокрема й Суха Л.М., відвідали Бузький та Новомилятинський[16] р-ни Львівської обл., вивчали культуру та побут колгоспників, фактично українського селянства [4, арк. 91, 103]. За підсумками польової роботи була опублікована стаття [32, с. 133—149], в якій містився матеріал дослідниці про одяг та весільні звичаї селян[17] [32, с. 147—148].

На початку 1950 р. «авторитетна» київська комісія офіційно вказала на недоліки в роботі над атласом, які полягали в «неактуальності тематики, низькому ідейно-теоретичному рівні, поганій кваліфікації робітників, замалому зв'язку з Інститутом МФЕ АН УРСР». Пропонувалося звернути більшу увагу на «досягнення соціалістичної перебудови села, висвітлення переваги колгоспного способу виробництва над дрібним виробництвом». Висунуті «недоліки» змусили колектив львівських етнологів згорнути роботу над атласом та розпочати активне вивчення колгоспного побуту.

Наприкінці 1951 р. на основі рішення уряду про об'єднання в одну установу Етнографічного музею Львівського філіалу АН УРСР і Львівського державного музею художнього промислу Комітету в справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР створили Український державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР [33, с. 141]. Любов Суха перейшла на роботу в новостворений музей, у якому вона стала охоронцем фону писанок. В цій установі вона продовжує наукові дослідження, бере участь в одній із найбільших польових експедицій 50-х рр. XX ст. В цій експедиції вчена досліджувала промисли та ремесла українського населення визначеної території. Саме ця поліська експедиція, в якій взяли участь львівські етнологи, була однією із найчисленніших за кількістю учасників, найширшою за колом досліджуваних тем, за площею обстеженої території та за обсягом зібраного фактичного матеріалу [33, с. 48—59]. Комплексна історико-етнографічна експедиція, до складу якої входили Д. Фіголь (вивчав землеробську техніку), М. Козакевич (вивчав типи забудови поселень, господарські та житлові будівлі), К. Матейко, М. Ломова (керівник, обидві вивчали та досліджували народний одяг), художник Л. Максименко та фотограф Ю. Пашнівський, обстежила Рокитнянський і Дубровицький р-ни Рівненської обл., Любешівський та Камінь-Каширський р-ни Волинської обл. [4, арк. 17].

Важливою для розвитку української етнологічної науки посіла конференція, яка відбулась в лютому 1954 р. у Львові за участю провідних українських фахівців і гостей із Москви та Ленінграда. Серед найважливіших питань, що обговорювались на конференції, варто наголосити на підготовці до видання двох праць: колективної історико-етнографічної монографії «Українці» та «Атласу матеріальної культури українського народу» [33, с. 140]. Президія АН УРСР 7 травня та 10 липня 1954 р. видала постанови про підготовку цих двох досліджень до видання [4, арк. 18]. Робота над ними і визначила напрям етнографічних досліджень в Україні впродовж багатьох наступних років. Тому, тривалий період Любов Суха працювала над фундаментальною колективною історико-етнографічною монографією «Українці». Для цієї монографії Любов Михайлівна підготувала розділ «Українське народне мистецтва др. пол. XIX ст. — поч. XX ст.», та «Народне мистецтво Радянської України» [2, арк. 3]. Два томи монографії «Українці» були присвячені відповідно «дожовтневому» та «соціалістичному» періодам. До роботи були залучені більше тридцяти науковців відділу етнографії ІМФЕ АН УРСР й Українського державного музею етнографії та художнього промислу (м. Львів) на чолі із керівником відділу етнографії ІМФЕ АН УРСР Костем Гуслистим. У 1956 р. опублікували її проспект (Українці: історико-етнографічна

[16] Сьогодні села цього району належать до Буського та Кам'янко-Бузького р-нів.

[17] Авторство цієї частини статті встановлено на основі списку друкованих, а також неопублікованих праць Сухої Л.

монографія), а в 1959 р. підготували макет першого тому (Українці: історико-етнографічна монографія в двох томах). В ньому партійні ідеологи радянської влади угледіли національну загрозу [26, с. 119].

Основною причиною заборони праці стало насаджування та утвердження в 50-х рр. XX ст. марксистсько-ленінської ідеології в усіх сферах життя та нові обмеження вивчення національних культур.

Ця ситуація змусила Любов Суху ввести в свої наукові зацікавлення політичні установки партії. Свідченням цього стали такі праці: «Культура та побут колгоспників», «Сучасні промисли на українському Поліссі», «Соціально-економічні умови розвитку допоміжних домашніх промислів на Західній Україні» тощо.

Л. Суха була українським етнографом, який стояв на позиції національної науки. Прикладом цього є такі статті: «Обробка шкіри та рогу в Українських Карпатах (др. пол. XIX ст. — поч. XX ст.)», «Нотатки про народне мистецтво України на матеріалах експозиції ДМЕХП АН УРСР», «Творчість Лесі Українки», «Культ жінки-матері в по-історичних часах», «Жінка минулих віків», «Дитячий побут с. Любеля» та інші, та велика кількість неопублікованих матеріалів про народний побут, краєзнавчих нарисів та історіографічних оглядів: «Народна писанка» [18] «Народний метал» [19], «Стаття про ковальство на Західній Україні та його значення в народному господарстві», «Стаття про художні промисли на Україні як підрозділ народного мистецтва і їх розвиток в 1920—1950-х рр.», «Загальний критичний огляд джерел про Львівщину, зокрема Жовківщину, як базу до написання дослідження з історії села», «Нарис про Чернівецький республіканський краєзнавчий музей». Вона — автор багатьох рецензій на статті своїх колег. Так, її перу належать відзиви на статті, наприклад, М. Козакевича [22; 23; 24].

Вагомим внеском в етнографічну науку Л. Сухої було вивчення та опрацювання промислів Українського Полісся та робота над довідником про народні музичні інструменти у фондах музею. Це перший науковий аналіз, в якому: подано важливий матеріал про народну музичну творчості та її відображення в українському фольклорі; представлено більш чітке визначення народної музики та стверджено, що українська народна музика розвивалась вже в часи Київської Русі і, що вже в IX—XIII ст. постає багата народна творчість, яка поклала початок історії української народної музики [15, арк. 1—2]. У праці висвітлені основні питання збірки українських народних музичних інструментів Українського державного музею етнографії та художнього промислу у Львові. Подано ряд цікавих відомостей про історію розвитку музичних інструментів. Л. Суха доповнила довідник важливими відомостями про майстрів — на основі осередків виробництва народних музичних інструментів — та подала аналіз художнього оформлення цих інструментів [15, арк. 1]. Окрім того, вона проводила систематизацію музейної збірки писанок. Результатом її роботи стали статті «Народна писанка» та «Українська народна писанка», які так і не були опубліковані. У статті «Народна писанка» Л. Суха подала детальну характеристику писанок в окремих областях України. Рецензію на цю статтю написав також М. Козакевич, який порадив написати її в мистецтвознавчому аспекті, звернути увагу на художнє прикрашування українських писанок, краще вивчити писанки Полтавської та Хмельницької областей.

Стаття «Українська народна писанка» була розділом до довідника по фондах музею. Автор подала короткий огляд збірки писанок, техніки і процесу писання писанок, та вживання барвників. У ній Л. Суха досліджувала українську писанку як один із видів народного малювання та детально описувала різні українські звичаї та обряди, пов'язані із писанками [17, арк. 1]. Важливим аспектом в цьому дослідженні був орнамент на писанках, за яким вона здійснила його коротку класифікацію.

[18] У цій статті автор подала детальну характеристику писанок в окремих областях України. Рецензію на статтю написав М. Козакевич, який порадив краще вивчити писанки Полтавської та Хмельницької областей. Він надто розкритикував статтю Л. Сухої, оскільки, на його думку, у ній мало уваги авторка приділила художній характеристиці прикрас, а задовольнилась лише назвами мотивів. М. Козакевич порадив працю «Народна писанка» написати в мистецтвознавчому аспекті та звернути увагу на художнє прикрашування українських писанок.

[19] Стаття «Народний метал» була завеликою, її треба було скоротити і звернути увагу на народу художню обробку металу не тільки в Західній Україні, а й на східній та центральній території. Подати інший поділ вироблених предметів, а саме за таким критерієм, як основні художні явища, а також виявити художні особливості, звернути увагу на мотиви, композицію та їхнє місце в одязі, в побуті і т. д.

Одним із домінуючих критеріїв при класифікації був територіальний принцип, в основу якого ліг адміністративний проділ УРСР. Огляд збірки писанок охопив 12 областей та відобразив групу невизначених (338 штук) та тих, що походили з суміжних областей Польської Народної Республіки, на яких в свій час проживали українці (біля 1000 писанок) [17, арк. 2]. Вона вперше здійснила етнографічне районування писанок, залежно від характеру орнаменту писанок, і подала перелік авторів — писанкарок і писанкарів, та огляд типів написів на писанках. До статті додавався покажчик за територіальними і кількісним визначенням писанок, за алфавітним порядком по областях.

Довідник ілюструвався тринадцятьма рисунками, в основному таблицями писанок на різних районах та областях [17, арк. 3]. Робота дуже цікава, значною мірою розкриває багатство народного орнаменту, який виступає на писанках, і який в силу охоплення великої кількості матеріалу — 11332 писанки, і 12-ти областей становить значний інтерес для дослідників історії, культури і побуту українського народу.

За час роботи в Етнографічному Музеї Любов Михайлівна успішно займалась дослідженням побуту українського народу. В цьому напрямі варто відзначити неопубліковану статтю Л. Сухої «Народні свята, звичаї, обряди на Україні та їх стан дослідження в етнографічній науці XIX — поч. XX ст.». В статті йдеться про традиційні народні свята календарної обрядовості, що мають в своїй основі відображення процесів людської праці, а також обрядовість, пов'язану із сімейним побутом — родини, весілля, похорони, що санкціонували важливі події родинного життя як суспільно-громадський акт [18, арк. 1]. У статті подала характеристику історії обрядовості, її становлення, а також — з тодішніх наукових позицій — пояснення історії християнізації народних обрядів [18, арк. 3]. Л. Суха висвітлила традиції збирання та вивчення різногранної народної обрядовості в етнографічній літературі українськими, польськими, російськими авторами; характеризувала дослідження емпіричного та описового характеру, синтезовані праці з окремих питань народної обрядовості, даючи авторський, з позицій сучасника, аналіз окремим роботам [18, арк. 2—3]. Вперше в історії радянської етнографічної науки, в міру можливостей завдань статті, була подана комплексна наукова оцінка працям з питань народної обрядовості в цілому [18, арк. 3].

Стаття, окрім наукового, має і практичне значення, оскільки стала в пригоді великій «армії ентузіастів» для впровадження української обрядовості, становлення якої відбувається за кращими зразками традиційної народної обрядовості.

Про результати своїх досліджень вона доповідала на конференціях, брала участь в організації виїздних виставок (Івано-Франківськ) і в VII Міжнародному Конгресі антропологічних та етнографічних наук у Москві в 1968 році.

Любов Михайлівна — активний громадський працівник, два рази була обрана народним засідателем Обласного суду та працювала кількарічним агітатором на виборчій дільниці м. Львова. У 1957 р. відвідала Чехословаччину, Болгарію та Румунія, не як турист, а для ознайомлення з історичними та архітектурними пам'ятками інших країн, а також для «сприяння підвищення ділової кваліфікації старшого викладача» [5, арк. 7].

З 1970 р. вийшла на пенсію. Та, незважаючи на це, Суха Л.М. не припиняла зв'язків з музеєм, завжди перебувала у вирі його життя, продовжувала підтримувати контакти як консультант, з радістю ділилась своїми знаннями, своїм багатим довголітнім досвідом музейної праці з кожним, хто до неї звертався за порадою чи допомогою.

В 1988 р. у Львові на 78-му році життя Любов Михайлівна Суха померла. Поховали її на Личаківському кладовищі. Пішла з життя… Та залишились її мудрі книги, залишилися зібрані нею скарби народної культури, збереженню яких Любов Михайлівна віддала часточку своєї душі, залишилась добра пам'ять про неї у тих, хто знав її і працював разом з нею.

Впродовж роботи в Етнографічному музеї, в 1944—1970 рр., відбулось формування та становлення Любові Сухої як етнолога. У той нелегкий історичний період вона залишалась вірною не тільки своєму власному науковому кредо, а й основним завдання етнології. Вона оволоділа різними формами наукової роботи (польової, музейної, дослідницької). Тематика та географія її зацікавлень були в цей період досить широкими. Брала участь у підготовці кількох важливих проектів, досліджувала ряд тем (художні вироби з металу; обробка

металу; народні промисли; обробка шкіри та рогу; одяг; музичні інструменти; народне мистецтво; етнографія; свята, звичаї, обряди; народні майстри; побут колгоспників та робітників). Найбільші результати вченої стосуються народних художньометалевих виробів Гуцульщини. Дослідник ввела в обіг великий обсяг архівного та польового матеріалів і звернула увагу на досягнення гуцулів у ковальстві та показала їх місце в світовій спадщині. Наукові праці Любові Сухої характерні тим, що написані вони на основі величезного та оригінального польового матеріалу, ретельно зібраного під час експедицій та відряджень по Україні та за її межами. Досконала обізнаність з фаховою літературою та музейними збірками, архівними та іншими джерелами стали надійною базою для глибокого осмислення багатьох явищ та здійснення широких етнографічних узагальнень. Фундаментальна наукова монографія, змістовні статті й розвідки Любові Сухої присвячені найрізноманітнішим актуальним проблемам української етнографії. Вони містять великий аналітичний та інформативний матеріал для фахівців різноманітних галузей наукової діяльності та є важливим джерелом для вивчення української етнографії.

Життєвий шлях української вченої тісно пов'язаний з долею українського народу, а роки її життя та праці припадають на нелегкий історичний період другої третини XX століття. Любов Суха належить до когорти провідних етнографів України (хоча на той час такого офіційного визнання не було), які з почуттям великої відповідальності перед народом вивчали українську традиційну культуру. Чим далі відділяє нас мить передчасного відходу вченої у вічність, тим більше ми усвідомлюємо й глибше оцінюємо її вагомий внесок у вітчизняну та світову науку, зокрема етнографічну.

Назавжди відійшли у вічність ті люди, але залишили по собі великий спадок праці, гідні прикладу вчинки, варте наслідування життя. Вони були і залишаться нашими Вчителями. Ми, її спадкоємці, повинні віддати їй належне — оприлюднити неопубліковані праці та внести їх до наукової спадщини етнографічної науки України.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 1. (Етнографічний музей). — Спр. 29, 30.
2. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 1. (Етнографічний музей). — Спр. 28 (накази директора).
3. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 1. (Етнографічний музей). — Спр. 46 (річні плани та звіти).
4. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. (Етнографічний музей). — Спр. 21, 22, 91 (польові матеріали).
5. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 1. — П. 1 (біографічні матеріали).
6. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 2. — П. 1 (біографічні матеріали).
7. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 3. — П. 1 (біографічні матеріали).
8. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 642—643. — П. 27. — Зошит 1.
9. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 697. — П. 28. — 3 арк.
10. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225 (Характеристики видані Сухій Л. в час її праці в музеях АН УРСР). — П. 1. — Од. 1. — 1 арк.
11. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 682. — П. 28.
12. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 681. — П. 28 (Бутник-Сіверський Б.С. Попередній відзив на дисертацію Сухої Л.М. — Львів, 1954). — 27 арк.
13. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 200. — П. 7. (Художні вироби з металу українців Східних Карпат — історико-етнографічне дослідження : дисертація на ступінь кандидата іст. наук. — Львів, 1953). — 236 арк.
14. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 201. — (Художні вироби з металу українців Східних Карпат. Альбом до дисертації. — Львів, 1953). — 114 арк., 196 фото.
15. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 691. — П. 28. — 2 арк. (Запаско Я.П. Рецензія на короткий довідник про збірку музичних народних інструментів УДМЕХП у Львові / автор Суха Л.М.). — Львів, 1954.
16. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 689. — П. 28. — 7 арк. (Козакевич М. Критич-

ний огляд робіт Сухої Л. «Народна писанка» та «Народній художній метал»).
17. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 697. — П. 28. — 3 арк. (Козакевич М. (молодший науковий співробітник) Відзив на статтю Сухої Л. «Українська народна писанка» — розділ до довідника по фондах музею).
18. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — Од. 694. — П. 28. (Здоровега Н. (науковий співробітник ДМЕХП АН УРСР) Рецензія на статтю Сухої Л. «Народні свята, звичаї, обряди на Україні та їх стан дослідження в етнографічній науці XIX — поч. XX ст.»).
19. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 165. — П. 5. — 3 арк. (Народні художні вироби з металу. Нарис про красу та неповторність творів східнокарпатських майстрів і роду Дудчаків, Кіщука І., Якіб'юка Ф. та ін.).
20. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 460. — 46 арк. (Нотатки про життя і побут жителів с. Кизлів Новомилятинського р-ну (тепер Буського), Львівської обл., про одяг та всілякі потреби).
21. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 486. — П. 21. — 3 арк. (Нарис про цегельню в с. Сигнаївці на Київщині та про значення цього для місцевого населення).
22. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — П. 1 (Козакевич М. Про принципи класифікації житла).
23. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — П. 7 (Козакевич М. Альбом українського народного мистецтва).
24. Відділ Рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Фонд Л. Сухої 225. — П. 5. — Арк. 1 (Козакевич М. Народні вишивки Дрогобицької та Львівської областей).
25. *Болтарович З.* Берегиня скарбів народних / З. Болтарович // Народознавчі зошити. — 2005. — № 1—2. — С. 203—206.
26. *Гілевич І.* Експедиційне дослідження Полісся в повоєнний період (1944 — поч. 1960-х рр.) / Ігор Гілевич // Наукові зошити історичного факультету Львівського університету : зб. наук. пр. — 2008. — Вип. 9. — С. 116—128.
27. *Горинь Г., Никорак О.* Катерина Матейко: штрих до творчого портрета на відстані часу / Г. Горинь, О. Никорак // Народознавчі зошити. — 2000. — № 6. — С. 1102—1113.
28. *Грицюк І.* Життєвий шлях і наукова діяльність Савини Сидорович / І. Грицюк // Народознавчі зошити. — 1999. — № 6. — С. 911—920.
29. *Жолтовський П.* Двадцять років праці Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР / П. Жолтовський // Народна творчість та етнографія. — 1959. — № 3. — С. 140—141.
30. *Куницкий А.С.* Совещание украинских этнографов / А.С. Куницький // Советская этнография. — 1954. — № 2. — С. 140.
31. *Ломова М.* Культура и быт колхозников Львовской области / М. Ломова, Д. Фиголь, Е. Матейко и др. // Советская этнография. — 1950. — № 4. — С. 133—149.
32. *Маковецька Х.* Той, хто «працював з серцем» / Х. Маковецька // Народознавчі зошити. — 2000. — № 6. — С. 1117—1127.
33. *Никорак О.* Науковий доробок Катерини Матейко / О. Никорак // Народознавчі зошити. — 1996. — № 4. — С. 217—221.
34. *Суха Л.* Художні вироби з металу / Л. Суха // Вісник академії наук УРСР. — 1951. — № 1.
35. *Фіголь Д.І.* Деякі особливості сучасного побуту українців Полісся (за матеріалами експедиції 1953 р.) / Д.І. Фіголь, Л.М. Суха, М.З. Козакевич та ін. // Матеріали з етнографії та художнього промислу. — К., 1956. — Вип. II. — С. 48—59.

Mariana Voloshyn

LUBOV SUKHA AS A RESEARCHER IN HOME CRAFTS OF UKRAINIAN EASTERN CARPATHIANS (IN 25th ANNIVERSARY OF THE DEATH)

The article is devoted to L.M. Sukha, widely-known Ukrainian scientist, ethnologist and anthropologist, staff researcher of the Ethnology Institute, National Academy of Sciences of Ukraine during the second third of XX c. Especial attention has been paid to Sukha's research activities and investigating interests, as well as to analysis in her major scientific works less-know to wider circles of public.

Keywords: L. Sukha, Institute of Ethnology, the Ukrainian National Academy of Sciences, Museum of Ethnology and Crafts, field research, ethnologist.

Марьяна Волошин

ЛЮБОВЬ СУХА — ИССЛЕДОВАТЕЛЬНИЦА НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ УКРАИНЦЕВ ВОСТОЧНЫХ КАРПАТ
(к 25-летию со дня смерти)

Статья посвящена украинскому ученому второй трети XX в. — этнологу Института народоведения НАН Украины — Любови Михайловне Сухой. Основное внимание сосредоточено на научной деятельности и жизненном пути ученой, а также анализе основных научных работ, малоизвестных широким кругам общественности.

Ключевые слова: Любовь Суха, Институт народоведения НАН Украины, Музей этнографии и художественного промысла, этнология, полевые исследования.



Андрій ФРАНКО, Оксана ФРАНКО

ЕТНОГРАФІЧНІ ТА КРАЄЗНАВЧІ МАТЕРІАЛИ В МУЗЕЇ ІВАНА ФРАНКА В КАЛУШІ

В статті здійснено загальний огляд етнографічних та краєзнавчих матеріалів Музею Івана Франка в Калуші та викладено основні відомості про його діяльність (1992—2012).

Ключові слова: Франко Іван, Музей Івана Франка, етнографія, Підгірки, Калуш.

Місто Калуш, що на Івано-Франківщині, тісно пов'язане з іменем Каменяра. Вперше тут побував Іван Франко у червні 1880 р., коли його, заарештованого біля Коломиї, «шупасом», під конвоєм, вели до Нагуєвичів. Поліцаї змінювались по дорозі, а гнаному арештанту з закривавленими ногами доводилося долати кілометр за кілометром. Саме тут, в Калуші, він ночував в поліцейській дільниці. Цей один із найстаріших будинків у місті, який навіть зображений на стародавній грав'юрі, коли ще були міські кам'яні вали, дивом зберігся до нашого часу і чекає на реставрацію. З поліцейського донесення дізнаємося, що 13 червня 1880 р. «Коломийське староство доставило» І. Франка до Нагуєвичів [11, с. 95]. В Калуші, вочевидь, він перебував в ніч з 11 до 12 червня.

Вдруге Іван Франко побував у Калуші 3 серпня 1884 р., коли з групою молоді «вандрував» по Прикарпаттю. Тут він виступив з доповіддю «Дума про те, як гетьман козацький Самійло Кішка втікав з турецької неволі» [5, с. 193—196], а вилучені з концерту гроші «пішли» на будівництво Народного дому, який є окрасою міста до цього часу. У 1981 р. на його фасаді відкрито меморіальну дошку І. Франку.

З 1904 р. письменника пов'язував з Калушем тісний родинний зв'язок. Відомо, що Іван Франко мав двох молодших братів: Захарія (1859—1942) і Онуфрія (1861—1913). Після смерті батьків брати залишились «круглими» сиротами, а все батьківське майно і землю привласнив собі вітчим Григорій Гаврилик, який на той час був війтом села Нагуєвичів. Захарій і Онуфрій ніколи не відчували себе господарями у власному домі, а радше наймитами. Одружившись і маючи вже свої великі сім'ї, брати більше не могли терпіти такого несправедливого становища. Іван Франко порадив звернутися до суду, який тягнувся довгими роками, що ще більше загострювало сімейні стосунки. Хвороби Онуфрія та Захарія, яким лікарі навіть не давали надії на життя (про що свідчать листи братів та племінника Григорія до Івана Франка), доводили родину до відчаю [1, од. зб. 1610, арк. 285—291]. Родинне листуваннями вперше виявили у 1989 р. і опублікували у 1993 р. автори цієї статті [14].

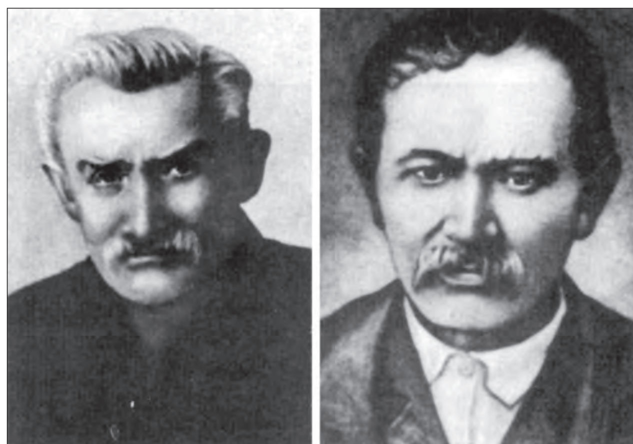
Нарешті за рішенням суду всю батьківську землю і майно було розподілено між братами та вітчимом. Продавши свої частки, Іван і Онуфрій спільно купили землю з будівлями в селі Підгірки біля Калуша. Місто вже давно розширило свої володіння на



Музей Івана Франка в Калуші. 2012



Іван Франко. 1904. Маловідома фотографія роботи Ф. Вовка



Зліва направо: Захар та Онуфрій Яковичі Франки — брати письменника

навколишні села, зараз залишились тільки колишні топонімічні назви в межах Калуша: масив Підгірки та вул. Підгорецька.

Про спільну власність на землю свідчить заповіт Івана Франка [2; 11, с. 95]. Дружина третього брата Захарія відмовилась переїжджати до Підгірок, і він був змушений так і залишитись жити з вітчимом на одній садибі, хоч і в різних хатах. До кінця днів своїх Захар дуже бідував, «не давав собі ради».

На початку квітня 1904 р. велика родина Онуфрія і Юліани (з Дидинських) (1861—1945), що складалась разом з ними із 9 осіб — Якова (Яся) (1887—1913), Антона (1888—1974), Марини (1890—1976), Розалії (1892—1972), Ганни (1894—1949), Анастасії (1896—1975) та Михайла (1900—1951), переїхала до Підгірок і оселилась в старій, але ще міцній хаті. Вона належала сину покійного священика — судді Насаді, що постійно проживав у Львові та продав Франкам цей маєток. Вже в Підгірках народився Омелян-Володимир (1906—1981) — наш батько і дід.

Іван Франко часто відвідував брата, то їдучи до Карпат, то на відпочинок, то в різних справах. Село Підгірки стало відтоді «родинним місцем», «отчиною», про що писав Онуфрій в листі до Івана від 24 квітня 1904 р., запрошуючи його з сім'єю на відпочинок на все літо [1, од. зб. 1636, арк. 317, 318].

Про спільну власність братів та неодноразові відвідини Іваном Франком Підгірок згадує в спогадах його дочка Анна: «Крім Криворівні, Жаб'я, Буркута й інших гірських місцевостей, ми їздили у відвідини до молодшого татового брата Онуфрія — до Підгірок біля Калуша. Тато разом з братом продали своє господарство в Нагуєвичах і купили спільно досить великий маєток від дітей місцевого священика в Підгірках... Велика ріка Лімниця, дуже багата на рибу, — давала татові змогу займатися рибальством, найбільш улюбленим татовим спортом» [13, с. 21]. В Підгірках та навколишніх селах Хотінь, Підмихайля, Тужилів, Перевозець, Ясінь Іван Франко та його сім'я збирали етнографічні, історичні та фольклорні матеріали, які збереглися в його особистому архіві [1, од. зб. 4528, 4626].

Син письменника Петро (1890—1941) також згадує про приїзди батька до Підгірок та рибальство на Лімниці і Чернечім болоті [15, с. 565—566].



Родина Онуфрія Франка: в другому ряді сидять: в центрі дружина Юлія Василівна (з Дидинських), біля неї: перша справа Марина, перша зліва Розалія; крайній справа Антон, крайній зліва Омелян-Володимир; в третьому ряді в центрі стоїть Михайло



Товариство «Луг». 1932 р. В центрі сидить Омелян-Володимир Онуфрійович Франко. Справа (біля таблиці) Іван Антонович Франко, сидить в першому ряді третя справа Марія Франко-Магас



Кость Васильович Дидинський — рідний брат Юлії, дружини Онуфрія. Відень 1900. Навчався з Іваном Франком в Ясениці Сільній. Ад'ютант цісаря Франца-Йосифа. Загинув трагічно. Публікується вперше



Франко Оксана Омелянівна — доктор історичних наук, професор Львівського національного університету ім. І. Франка, онука брата Івана Франка Онуфрія (світлина 2000 р.)

Про перебування Івана Франка в Підгірках згадують його сучасники, родина та односельці. Зокрема, яскравими спогадами поділився відомий український маляр Григорій Смольський (1893—1985), який детально описав останній приїзд Івана Франка до Підгірок на похорон брата Онуфрія 30 липня 1913 р. «Він був мовчазний. — Зазначав художник. — Обома руками зняв з голови капелюх і, опустивши руки вниз, придержував той капелюх двома долонями, — пальці в нього були паралізовані... Франко був одягнутий у довгий легкий коричневий реглан, подібного кольору костюм. Не був у вишиваній сорочці, як звичайно його малюють. Краватка невибаглива, спадала недбало і ховалася в заломах коміра реглана. На обличчі худорлявий, волосся рудаве, задуманий, але держався рівно, просто. Не було в ньому зарозумілості, самовпевненості, але глибока внутрішня зосередженість. Стояв нерухомо, наче розгадував загадку життя і смерті» [7, с. 547].

У 1908 р., коли письменник важко захворів і на лікування потрібні були чималі кошти, між довіреним Івана Франка Карлом Бандрівським та адвокатом в Калуші Андрієм Косом йшли переговори, очевидно, щодо продажу частки землі письменника, але її так і не продали. Надто заплутані були купчі, бо досить великий маєток місцевого священика був проданий не тільки Франкам, а й їхнім односельцям і родичам з Нагуєвичів — родинам Костівих, Шпанірів та Янчуків [1, од. зб. 1610, арк. 1].

Музей-оселя родини Івана Франка в Калуші був відкритий 30 серпня 1992 р. на підставі рішення виконавчого комітету Калуської міської ради № 126 від 14.06.1989 р. у будинку нашого діда і батька Володимира-Омеляна — наймолодшого сина Онуфрія, збудованого ним власноручно в 1934—1935 рр. на одній із земельних ділянок, що спільно належала обом братам — Івану та Онуфрію. Цьому передувала десятирічна важка боротьба за створення музею. Ми та громадськість Підгірок написали понад 60 листів в різні установи. Підлягав ліквідації масив перед будівництвом заводу «Нафтобурмаш». Оголошено, що це заболочені місця, за генеральним планом міста від Калуша до Івано-Франківська мав йти швидкісний трамвай, а сотні будинків підлягали знесенню. Боротьба закінчилася нашою перемогою, і хоча завод був збудований, він так і не почав пра-



Франкова родина по Івану і Онуфрію. 1986 р. В центрі сидить Ольга Федорівна Франко (дружина Петра Івановича), в другому ряді крайня справа Зеновія Тарасівна, біля неї Віра Петрівна, крайня зліва Оксана Омелянівна Франко, біля неї Любов Іванівна Франко, в третьому ряді крайній зліва Мирон Галущак, біля нього його син Петро Галущак (онук Петра Івановича Франка), біля нього в центрі Андрій Дмитрович Франко (правнук Онуфрія Яковича Франка, брата Івана Франка)



Сім'я Омеляна Онуфрійовича Франка: дружина Ганна Дмитрівна (з Тацуняків), син Мирослав, дочка Оксана. В їхній реконструйованій родинній оселі створено за ініціативою Оксани та Андрія Франків у 1992 р. Музей Івана Франка (вул. Івано-Франківська, 132 м. Калуша)



Франко Андрій Дмитрович — кандидат історичних наук, науковий співробітник відділу франкознавства Інституту Івана Франка НАН України, правнук брата Івана Франка Онуфрія (світлина 2012 р.)



Керівники Музею: зліва направо: Лідія Романівна Іваницька, Любов Іванівна Бойко. Знімає на відео Андрій Дмитрович Франко (фото 2012 р.)



Інтер'єр Музею. Родинні етнографічні речі. 2012 р.

цювати. Вдалося припинити плюндрування осель. А вже в період Незалежності України ми організували музей Івана Франка. Велику допомогу і підтримку ми одержали від мера міста Романа Сушка та Спілки письменників України, зокрема від Д. Павличка, С. Пушика, Б. Олійника та М. Мушкетика, а також від директора обласного краєзнавчого музею Паньківа та науковця П. Арсенича.

Виявлено сотні документів у фонді І. Франка у Києві, центральних і місцевих державних архівах, що стосуються родинних зв'язків. Ми записали спогади про І. Франка та його родину, зібрали речові етнографічні матеріали, які експонуються в Музеї.

Впродовж 20-ти років очолює Музей Лідія-Христина Романівна Іваницька, яка з повною самовіддачею ставиться до своїх обов'язків. За сумлінну працю в 2012 р. вона була нагороджена золотою відзнакою з гербом м. Калуша, а Музею в 2007 р. присвоєно звання Народного. На його подвір'ї споруджено погруддя І. Франка та збудовано капличку. Музей має свої фонди, бібліотеку та архів, всі матеріали описані.

Музей займається дослідженням та популяризацією творчості та народознавчої діяльності І. Франка, а також його родинних зв'язків.

Проведено три наукові конференції, понад 2 тис. екскурсій (об'єкт входить в музейне коло Прикарпаття), організовуються виставки вишивок, етнографічні вечори на Андрія, Маланки тощо; відбуваються фестивалі, презентації нових книг, зустрічі франкознавців, щорічні Франкові читання, з'їзди родичів. Матеріали музею увійшли до кількох путівників культурних пам'яток [3; 4], опубліковано 118 статей та повідомлень в місцевій обласній та столичній пресі та періодиці, знято декілька відеофільмів та прозвучали десятки радіопередач. Деякі інформативні матеріали передані до Музею І. Франка в Торонто (Канада), де працює правнучка письменника (по дочці Анні) Галина Франко-Ключко.

Калуський музей допомагає дітям шкільного віку засвоювати програмний матеріал з української літератури та історії рідного краю, підтримує тісні контакти з музеями І. Франка в Нагуєвичах, Львові, Лолині та Криворівні.

Працівники музею брали активну участь в Міжнародному науковому конгресі до 150-річчя від дня народження Івана Франка, де Л. Іваницька яскраво висвітлила діяльність Музею.



Хата Онуфрія Франка. Фото 1945 р. Зруйнована після вивезення родини Антона Онуфрійовича до Караганди (бл. 1946 р.). Публікується вперше



Зліва направо: Іван Гонта «Гамалія» з сім'єю: мати Розалія Онуфріївна, вітчим Федір Баб'як, брат Михайло. Публікується вперше



Ганна (Анна) Іванівна Франко — дочка І. Франка. Маловідома фотографія. Зберігалась в родині Онуфрія (фото бл. 1920 р.)



Петро Іванович Франко — син І. Франка (світлина 1940 р.)

Встановлено міцні зв'язки з усією Франковою родиною у Львові, Києві, Нагуєвичах, Дрогобичі і навіть Торонто (Канада) та нащадками Василя Захаровича Франка в США (який був з письменником в останні дні життя). Організовано свята Франкового роду в Нагуєвичах, Ясениці Сільній та Калуші. Приїжджав у 2001 р. із Києва до Підгірок онук письменника Роланд Франко, який провів тут дитинство і який нещодавно відсвяткував 80-літній ювілей.



Тарас Іванович Франко (стоїть другий справа) серед футболістів Калуша. 1942 р.

Вся родина дуже любила Підгірки [10, с. 83, 84], особливо дружина письменника Ольга (з Хоружинських) Франко (1861—1941), яка влітку постійно проживала тут, знаходячи спокій й відраду в родинному колі. До цього часу односельці згадують її, вона ходила в усьому чорному, а на голові носила чорну вуаль, любила сидіти на зрізаному дереві біля річки, часто відвідувала школу. Син письменника Петро, який у 1920-х роках жив і працював в Коломиї, був хресним Михайла Антоновича Франка, керував Пластом в Підгірках, любив футбол і взагалі спорт. Про нього також збереглися теплі спогади в селі.

Та, очевидно, найбільше і найтісніше з Підгірками і Калушем пов'язані стосунки родини сина письменника Тараса (1889—1971). Саме Тарас, який на той час перебував в Підгірках, повідомив експреслистом Івана Франка про смерть і похорон Онуфрія. «Дорогий тату! — повідомляв він сумну звістку, — Помер стрийко Онофер нині рано 28.VIII, похорон у середу рано. Може би тато з Петром приїхав на похорон, а Петро би з тиждень пробув тут» [1, од. зб. 1636, арк. 119]. Цей документ ми виявили та опублікували вперше [14, № 97, с. 4].

У 1939—1945 рр. Тарас та його сім'я проживали в Станіславові. Були важкі воєнні роки, тому село було тим пристанівком, де можна було вижити. У вільний час він малював краєвиди Підгірок, і ці картини зберігаються в Музеї. Його родину щиро приймали Антон, Омелян-Володимир, Анастасія, а найбільш привітно Михайло. В його хату, як до читальні, приходили люди, тут часто відбувались вечори з декламаціями віршів Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки. Тут Тарасові діти — Роланд, Зеновія та Люба (Дарина) не тільки зростали, тут формувався їхній характер, національна свідомість. Троє онуків Онуфрія (сини Антона, Розалії, Ганни), названі Іванами на честь письменника, а також Микола (син Анастасії) в час німецької окупації стали в ряди УПА. Найстарший з них Іван Гонта-Франко (1913—1944) мав псевдо «Гамалія», був курінним і очолював загони повстанців [8, с. 28—29]. Він воював у районі села Збори та Чорного лісу. Німецькі війська боялись навіть показуватися у тих місцях. Часто бував він в Підгірках у Михайла та у нашого батька і діда Омеляна-Володимира. Його мати Розалія була хресною Оксани Франко, і наші сім'ї дуже любилися та часто сходились. Іван Гонта-«Гамалія» загинув у першому бою з енкаведистами в Чорному лісі 1 листопада 1944 р. В пам'яті О. Франко ви-

ринають спогади, як плакала її хресна мати Розалія, показуючи на той ліс, який добре видно з Підгірок. Скоро загинули ще два Івани та Микола, а їхні родини були вивезені на Далекий Схід, до Караганди, Сибіру і республіки Комі. З Комі сім'я Ганни Онуфріївни так ніколи і не повернулася.

Зеня, Люба (Дарина) і Роланд спілкувалися з родиною, переймались її життям, а їхні юнацькі душі наповнювались національними почуттями. Їхні однолітки обожнювали Франкову родину, і до цього часу живуть в Калуші Зени, Люби, і навіть Роланд (рідкісне ім'я) названий в їхню честь. Вислані до Києва, Тарас і його родина не цурались Підгірок, періодично навідувалися в село, а головне, брали активну участь у реабілітації засланих до Сибіру родичів.

У листі до нашого батька і діда (1958) Тарас писав, що порушив справу про повернення родини із заслання. Це був уже період «Хрущовської відлиги», але і тоді не кожен наважувався допомагати засланцям, побоюючись репресій.

Повертаючись через Київ, репресовані заїжджали до «Тарасів» і отримували там моральну підтримку, ділились розповідями про жахливі умови життя у таборах та в засланні, особливо в перші роки, де онуки Онуфрія по Антону — Ярослава і Володимир — багато років перебували в концтаборах Сибіру.

В експозиційних 4-х залах та фондах музейних зібрань зберігаються спадкові майнові документи, заповіт І. Франка на землю в Підгірках, родинне листування (копії), представлені предмети побуту, одяг, вишивки, оригінали картин. Серед інших вирізняються унікальні експонати, безпосередньо пов'язані з життям Івана Франка: підсвічник роботи батька письменника Якова Івановича Франка, який довгі роки був у родині Антона Онуфрійовича на засланні в Караганді; корито, бочка, «куфер», рамки овальної форми, виготовлені власноручно Онуфрієм і привезені з Нагуєвичів, вишивки Розалії Онуфріївни Гонти-Баб'як поч. XX ст. (шлюбна виправа); гаптування Анастасії Магас-Франко, Ганни Дмитрівни Франко, Анастасії Мельник («Григоришиної»), Ярослави Антонівни Франко-Турчин (також вишиті на засланні), оригінали картин Григорія Смольського, Тараса Івановича Франка, Володимира Осередчука, Омеляна-Володимира Франка, Івана Гуторова та ін. Експонується інкрустований деревом великий портрет письменника, який на пароплаві



Роланд Тарасович Франко (внук І. Франка) в Підгірках на зустрічі з родиною (стоїть в центрі). Справа біля нього Оксана Омелянівна Франко



Інтер'єр музею



Родовід Франка. Досліджений співавторами пропонованої статті О.О. Франко та її сином А.Д. Франком. Публікується вперше



Пам'ятник Іванові Франку у Відні. 2010 р. Публікується вперше



Центральна наукова бібліотека у Відні, де готувався до захисту дисертації Іван Франко (фото 2010 р.)

«Іван Франко» «збороздив» моря й океани світу, а після відправлення судна на заслужений відпочинок портрет був подарований до Музею [9, с. 5].

Перша кімната розповідає про життєвий і творчий шлях І. Франка (фото і картини дитячих років, студентського періоду, зрілих та похилих літ письменника), тут експонуються його твори, копії документів і матеріалів з особового фонду І. Франка у Києві та державних архівів України, що пов'язані з майновою власністю письменника в Підгірках.

У першій залі репрезентується досліджене нами Франкове родовідне художньо-графічне дерево, що налічує близько 360 осіб від предків письменника до сьогоденних нащадків по всіх галузках Франкового роду: по лініях братів Івана, Захара та Онуфрія.

Друга кімната: «Іван Франко і Підгірки» містить документи, матеріали і фото про родину Онуфрія в Підгірках: організацію школи в його хаті (де проживала і вчителька), про діяльність сина Онуфрія Якова (Яся) як секретаря місцевої «Просвіти», Михайла, Антона та Омеляна-Володимира як організаторів будівництва школи та Народного дому, які діють до цього часу. Разом з односельцями Смольськими, Когутами, Піщаками, Мельниками вони організували кредитну спілку, кооперативні магазини, драматичні гуртки, духовий оркестр, знаменитий хор, який продовжує традиції до сьогодення. В 30-ті роки Омелян керував молодіжним спортивним товариством «Луг», організовував віча та фестини, що об'єднували молодь всього краю.

Тут є єдиний в Україні куток, присвячений родаку Підгірок поету і просвітителю Антону-Любичу Могильницькому (1811—1873), автору балади «Русин-вояк», поеми «Скит Манявський, вірша «Рідна мова» та ін., творчість якого високо поціновував І. Франко [12]. В Музеї також зберігається єдине погруддя цьому діячеві. 1986 р. на фасаді Народного дому (масив Підгірки) відкрито меморіальну дошку та названо його іменем місцеву вулицю.

Третя кімната — «Франкова світлиця» — це найбагатша зала музею. Тут зібрано унікальні етнографічні, оригінальні речі родини: підсвічник, корито, ліжко, шафу, лаву, рамки, «куфер», мисник, вишивки кінця XIX — середини XX ст. на одязі, рушниках, подушках, які виконані різними техніками: дуже дрібненьким хрестиком, гладдю, ретяззю, низом, мережкою. Заслуговують на особливу увагу вишита подушка Анастасії Онуфріївни, виконана в темнобордових кольорах (рожі), а також вишивки Ярослави Антонівни Франко, яка подарувала їх нашому Музею, місцевій церкві та музею І. Франка в Нагуєвичах. Дуже гарно вишивала також Стефанія Франко-Дрогобицька з Нагуєвич. Її вишивки ми зняли відеокамерою.



Картини Григорія Смольського в Музеї



Інтер'єр музею (внизу художньо-графічне зображення генеалогічного древа Івана Франка, яке налічує бл. 360 осіб)



Тарас Іванович Франко — син Івана Франка. 1968 р.



Ольга Федорівна Франко (справа) (дружина Петра Івановича Франка) з Оксаною Омелянівною Франко. Нагуєвичі. 1986 р.



Зліва направо: Ганна Іванівна Франко (донька Івана Франка) та Ольга Федорівна Франко. Музей етнографії та народних промислів (світлина 1971 р.)

Четверта кімната «Іван Франко і Григорій Смольський». В Підгірках народився і довший час проживав відомий маляр Г.С. Смольський, який залишив спомини про перебування І. Франка в Підгірках, намалював його портрети, Михайла Франка, портрет свого батька, картини «Арешт І. Франка в 1880 р.», «Бойко з Підгірок», хату Онуфрія Франка, краєвиди села [6, с. 3, 5].

Родина Смольських, починаючи від їхнього батька Степана, якого в селі звали «газетником» і з яким знався Іван Франко та відвідував його, була дуже активною і разом з Франками брала участь у всіх починаннях села (політичних та культурних). За радянської влади ця родина була заслана до Сибіру. На честь Г. Смольського також відкрито меморіальну таблицю та названо його іменем одну із вулиць Калуша (масив Підгірки). Музей І. Франка періодично організовує виставки художніх полотен Г. Смольського у Виставковому центрі Калуша.

У четвертій кімнаті також експонуються місцеві етнографічні речі і артефакти: бамбетль (поч. ХХ ст.) роботи Є. Тацуняка, шафка, зроблена власноручно Г. Смольським (30-ті рр. ХХ ст.), предмети домашнього вжитку: нафтова лампа, бойківські керамічні вироби (миски, тарелі, барильця), побутові дерев'яні вироби.

На мансарді влаштовується експозиція «Бойківська хата» (інтер'єр), для чого зібрано чимало матеріалів. У 2012 р. за підтримки родини депутата Л. Кирилович та мера міста І. Насалика було упорядковано могилу Онуфрія і Юліани Франків та споруджено там гранітну стеллу.

Музей, двадцятиріччя діяльності якого було урочисто відзначено 8–9 вересня 2012 р., став центром культурного і громадського життя міста та має великі плани на майбутнє.

1. Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Відділ рукописів та текстології. — Ф. 3 (Іван Франко).
2. Львівський облдержархів (ДАЛО). — Ф. 12. — Оп. 23. — Спр. 1. — Арк. 1. — (Франко І. «Завіщання». Запис 2).
3. *Когут М*. Калущина: Люди і долі / Микола Когут. — Калуш, 2006. — 236 с.
4. Путівник. По місцях перебування й увіковічнення пам'яті Івана Франка на Прикарпатті (екскурсійні маршрути). — Івано-Франківськ, 2006. — 296 с.

5. *Сіменович В.* Вандрівка руської молоді. 3-я кореспонденція в газ. «Діло» / Володимир Сіменович // Подорожі в українські Карпати / упоряд. М. Вальо. — Львів : Каменяр, 1993. — 280 с.
6. Смольський Г. Альбом. — К. : Мистецтво, 1983. — 80 с.
7. *Смольський Г.* У дружбі з народом / Григорій Смольський // Спогади про Івана Франка / упоряд. Михайло Гнатюк. — Львів : Каменяр, 2011. — С. 546—547.
8. *Соболь П.* Українська повстанча армія 1943—49. Довідник другий / П. Соболь // Пролог. — Нью-Йорк, 1995. — С. 28—29.
9. *Ушаков В.* Іван-Франко — письменник і пароплав / Володимир Ушаков // Високий замок. — 2004. — № 165 (2845). — 15 верес. — С. 5.
10. *Франко А.* Андрій Франко як науковий дослідник фольклористично-етнографічного доробку Григорія Ількевича, перекладач, креативний співробітник, секретар, помічник, опікун Івана Франка / Андрій Франко // Українське літературознавство : зб. наук. праць. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка. — 2012. — Вип. 76. — С. 81—121.
11. Франко Іван. Документи і матеріали / упоряд. І. Бутич. — К : Наукова думка, 1966. — 544 с.
12. *Франко І.* Знадоби до життєписі А.Л. Могильницького / Іван Франко // Зоря. — 1885. — № 22—24.
13. *Франко-Ключко А.* Іван Франко і його родина. Спомини / Анна Франко-Ключко. — Торонто, 1956. — 131 с.
14. *Франко О.* Іван Франко і Підгірки (з родинного листування) / Оксана Франко // Дзвони Підгір'я. — 1993. — № 97, 101, 105, 111.
15. *Франко П.* Іван Франко зблизька (п'ять портретів). Спомини / Петро Франко // Франко Петро. Доробок. Т. 1. Літературні твори / упоряд. П.М. Франко. — Львів : Ліга-Прес, 2010. — 672 с.

Andrii Franko, Oksana Franko

ON MATHERIALS OF ETHNOGRAPHIC AND REGIONAL STUDIES IN KALUSH IVAN FRANKO MUSEUM

The article has presented a general review of ethnographic and regional scientific materials kept at the Kalush Ivan Franko Museum with main data as for its activities during two last decades (1992—2012)

Keywords: Ivan Franko, Kalush Ivan Franko Museum, ethnography, Pidhirky, Kalush.

Андрей Франко, Оксана Франко

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ И КРАЕВЕДЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ МУЗЕЯ ИВАНА ФРАНКО В КАЛУШЕ

В статье представлен общий обзор этнографических и краеведческих материалов Музея Ивана Франко в Калуше и изложены основные сведения о его деятельности (1992—2012).

Ключевые слова: Франко Иван, Музей Ивана Франко в Калуше, этнография, Пидгирки, Калуш.



Олена БАКОВИЧ

ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ СТИЛІВ В ІКОНОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст. НА ЗАХІДНОМУ ПОДІЛЛІ

У статті розглядається іконопис другої половини XVIII ст. Західного Поділля щодо впливу мистецьких стилів та притаманних засобів їх вираження; визначено характерні риси та тенденції у трактуванні образу в іконописі; простежено нововведення у змістовому, композиційному та образотворчому трактуванні в іконописі під впливом західноєвропейського мистецтва та сталі національні тенденції.

Ключові слова: бароко, засоби вираження, Західне Поділля, ікона, іконопис, класицизм, рококо, стиль, тенденції.

У творах іконопису другої половини XVIII ст. на Західному Поділлі помітні впливи декількох стилів. Найпоширенішим стилем цього періоду є рококо, проте у пам'ятках розглянутого періоду ми можемо бачити впливи попереднього історичного стилю бароко, та стилю, що прийде на зміну рококо — класицизму. Стиль бароко займає значно більший часовий проміжок у мистецтві, ніж рококо, а тому він відходить з домінуючих позицій не одразу, та ще певний час буде мати вплив, а також переплітатись з рококо.

Стиль рококо в українське сакральне образотворче мистецтво приходить поступово. Це можна пояснити тим, що не всі майстри, виховані у стилі бароко, одразу могли сприйняти «новий» стиль у мистецтві та засоби вираження, які він пропонує. Спершу майстри починають користуватися лише певними засобами вираження, які згодом сформують новий стиль та стануть йому притаманними. Починаючи з XVII ст. іконописці починають опановувати та використовувати в іконі засоби західноєвропейського живопису та характерні для нього прийоми — об'ємне світлотіньове ліплення та створення ілюзорного простору, реалістичні прийоми для моделювання тіла. Ці тенденції розвиваються і упродовж XVIII ст., проте у своїй творчості малярі все ж опиралися на національні традиції, які були вироблені та відшліфовані упродовж багатьох століть.

Прихід стилю рококо у другій половині XVIII ст. варто розглядати у контексті тогочасних історичних змін. Це період, коли організація церковного життя на Західному Поділлі підлягала юрисдикції Ватикану, а тому до греко-католицького обряду запроваджуються запозичені в римо-католицькій Церкві нововведення, а саме: храми облаштовують більшою кількістю, у порівнянні з попереднім періодом, бічних пристінних вівтарів, феретронів, значно активніше використовують об'ємну скульптурну пластику, декоративну ліпнину (переважно у мурованих храмах). Також зміни відбуваються у структурі іконостаса.

Важливе значення у культурному та мистецькому житті Західного Поділля XVII—XVIII ст. мали чернечі ордени. Вагому нішу займає згромадження василіанського чину. Його роль полягає в активній діяльності по впровадженню європейських тенденцій та традицій, «нового світобачення, розширення сфери релігійно-духовної та освітньої роботи серед

широких верств населення. Вперта консервація минулого досвіду у XVIII ст. вже не відповідала нагальним потребам суспільства, а також ставала бар'єром на шляху загальноєвропейських інтеграційних процесів. Василіанам випала непроста місія в пошуках компромісу між традиційними цінностями та новаціями, які б зміцнили позиції національної обрядовості, місцевої церковної ієрархії та культурної політики в складному й не завжди толерантному оточенні, що диктувалося обставинами польського, австрійського та російського панування на українських землях» [7, с. 157].

Розглянемо тенденції, які були поширені у другій половині XVIII ст. в іконописі Західного Поділля. Це період у образотворчому сакральному мистецтві, коли дещо змінюється світобачення — стає більш світським, що є новим у порівнянні із попередніми періодами. Ікони цього періоду мають свої особливості щодо вираження змісту та живописного трактування. Якщо іконографічна схема композиції ще зберігає свою стабільність, то засоби живописного втілення змінюються. Уже практично нічого не залишається від умовної площинності іконописної манери: об'ємне трактування постаті надає їй матеріальної вагомості, в іконі з'являється глибина від реалістично зображеного пейзажу та сучасної архітектури. Характерними засобами вираження стилю рококо на Західному Поділлі, а також притаманні західноєвропейському мистецтву та українському зокрема, є складні ракурси та вигини постатей, різкі заломи складок одягу у скульптурі та драперій у живописі, асиметричність у композиціях і компонування в овалі у малярстві. Характерною рисою є алегоричність та звернення до фантастичної міфології.

Рисами, які вперше з'являються в іконописі і є характерними для рококо — це трактування драперій. У стилево перехідних творах площини тіла майстри можуть ще трактуватися, як у бароко — повновиді обличчя, з рум'янцями на щоках, проте драперії та одяг уже складаються із ламаних ліній, часто з використанням контурності, що додає їм різкості у трактуванні. В інших іконах цього періоду, виконаних у стилі рококо, трактування тіла є натуралістичним, контурні лінії та риси обличчя є с-подібно вигнутими, волосся трактується схоже як полум'я на рокайлях — чіткими хвилястими пасмами. Стирається чітка межа між зображенням чоловічого та жіночого обличчя, чоловічі постаті стають більш витонченими. Фігури переважно зображені у русі, вигнуті та викручені, ніби їх рух іде та розвивається по спіралі. Силует фігури виражає її емоційність, часто є розірваним, може складатися зі складно заломаних ліній, а тому є різким у порівнянні з плавними обрисами фігур, що використовувалися у бароко. Це чітко бачимо по зображенні пальців рук, вони тонкі, складно вигнуті та напружені. Можемо спостерігати зображення драперій, що розвиваються — ламані площини, різко заломані прямі та гострі канти, контрастні золоті асисти, які часто використовують на насичених або темних площинах. У живописі для зображення одягу та драперій іконописці використовують яскраві відкриті кольори — особливо люблять червоний, синій. Натомість при трактуванні тіла використовують багато відтінків рожевого для м'якого його моделювання. Таким чином твориться своєрідний контраст між тілом та одягом. Зникає пишна оздоба одягу великими квітами. На зміну їм приходить невеликий акуратний рокайлевий орнамент, що розміщується переважно по краях одягу. На іконах бачимо зображення великої кількості дрібних деталей одягу, прикрас.

«У другій половині XVIII ст. поступово з'являються елементи нової іконографії, міцнішають реалістичні риси і виразно визначаються впливи тодішнього мистецького стилю рококо» [2, с. 193]. Ряд тем у другій половині XVIII ст. в українському іконописі набуває дещо іншого, ніж раніше, трактування. Багатофігурні ікони малярі створюють як змістово складні композиції, що мають закручений сюжет. У творах майстри використовують алегоричні та символічні зображення.

У іконописі посилюється увага до старозавітних тем, розвивається та розширюється іконографія ангельських сил. Значно більшу увагу майстри починають приділяти до сцен житія окремих святих.

У XVIII ст. для виконання деяких композицій ікон, як зразок, використовували грав'юри чи рисункові оригінали, зокрема ілюстрації богослужбових книг. Проте, використання таких взірців не знижують мистецької цінності іконописних творів. Майстри-іконописці та духовенство, яке здійснювало богословський нагляд за ікономалюванням в Укра-

їні, розуміли різницю між зображенням у книжці (графікою), котра є ілюстрацією до тексту, призначеною подати візуальний образ прочитаного, та іконою, яка має інші призначення — молитовні, літургійні, і лише частково ілюстративні. На зразках західних та українських гравюр іконописці вчилися будувати простір, перспективу, вирішувати різні композиційні завдання. «Іконографічні мотиви західноєвропейських зразків значно розширили діапазон українського іконопису такими композиціями, які стояли поза межами іконопису і були вже, по суті, світськими картинами» [3, с. 106].

Від графічних зразків майстри брали мотив, а побудова композиції та саме зображення вже були авторськими, аналогічно як і кольорове вирішення, яке мало свою символіку. Суть запозичень із західних зразків полягає у запозиченні краси, тобто сам принцип естетики української ікони, а не наслідування конкретних західних зразків. Це ще раз підтверджує освіченість майстрів і досконалість української ікони. Мова йде про навчання, добре вишколення, а не про бездумне й некритичне перенесення в українську ікону західного матеріалу. Завдяки стародрукам, що періодично з'являються у братських, монастирських, єпископських і приватних друкарнях, іконографічна інформація доходила до найвіддаленіших церков краю, збагачуючи досвід місцевих іконописців. Використання таких графічних зразків стає звичним у другій половині XVIII ст. Незважаючи на такі тенденції велика кількість композицій все ж виконувались без використання зразків.

Прикладом ікони, виконаної з використанням графічного зразка, є двобічній феретрон 1775 р. з церкви Об'явлення Івана Богослова с. Воскресінці Рогатинського р-ну. З одного боку розміщено ікону св. Миколая, з іншого — Благовіщення. «Іконографічним зразком для сцени «Благовіщення» була гравюра західноєвропейського походження, варіації якої зустрічаються в мідьоритах Й. Гочемського (видання Почаївської Лаври), малярстві отців-василіян і скульптурі М. Полейовського (скульптурна група у вітарній частині Вірменської церкви Станіслава)» [5, с. 176]. Це багатофігурна композиція: праворуч сидить Богородиця, голова її покрита світлою хустиною, з-під якої видно темне волосся. Ліворуч зображений архангел Гавриїл на хмарах, який піднятою правою рукою показує на зображення Святого Духа, а лівою простягає Богородиці лілеї. Архангел зображений у складному ракурсі, він ніби стоїть до нас у фас, проте корпус його ледь розвернутий праворуч, а голова зображена практично у профіль та звернена до Богородиці. На задньому плані бачимо зображення ще декількох ангелів. По центру у верхній частині ікони у сяйві зображено Святого Духа, що сходить на Богородицю у вигляді голуба. На цій іконі основну частину становить живопис і досить мало тла, тло не золочене. Натомість зображення св. Миколая, що розташоване з іншого боку феретрону, є традиційним. Постать у фас правою рукою благословляє, у лівій тримає Євангеліє. Тло різьблене з використанням рокайлевих мотивів з полум'ям, німб гладенький. Аналогічні мотиви використані для декорування одягу святого та Книги, а також для пластичного різьблення феретрону. Колорит ікони стриманий, переважають червоні та синьо-зеленкаві відтінки. М'яко модельоване обличчя та руки, одяг трактований більш графічно та контрастно.

Також до іконографічних композицій, які подані в дусі західноєвропейського жанрового живопису, є ікона «Стрітення» другої половини XVIII ст. з церкви арх. Михаїла, с. Чесники Рогатинського р-ну [5, с. 177]. Ця ікона «належить до художньо-функціонального типу якісно нових іконописних зображень, які з'явилися в церковному інтер'єрі внаслідок «латинізуючих» тенденцій другої половини XVIII ст. ... Акцентовано психологічний момент упізнання Симеоном Господа (Лк. 2,21— 40). Замість обов'язкових для традиційної іконографії образів пророчиці Анни, яка, поряд з Марією та Йосипом, виступала свідком події, введено зображення двох храмових служок» [5, с. 177]. Постаті прислуги зображені у відповідному одязі та з довгими запаленими свічками у руках. Богородиця — у червоній довгій туніці та синій накидці з зеленим виворотом. Голова покрита накидкою, але з-під неї видно акуратно зачесане волосся, прикрашене червоною стрічкою. Колорит ікони є досить насиченим. Тонально ікона виконана таким чином, що найсвітлішим є її центр, власне зображення Дитини Христа на білій драперії та лику Богородиці. Аналогічно до попередньо розглянутої композиції Благовіщення тло різьблене з використанням рокайлевих моти-

вів з полум'ям, а німби гладенькі. У нижній лівій частині композиції зображення двох білих голубів — «згадка про ритуальні пожертви, які приносили до єрусалимського храму, й натяк на майбутню «хресну» долю Ісуса. Манера виконання твору наближена до стилістики галицьких монументальних розписів напрямку рококо, зокрема творчості малярів-василіян XVIII ст.» [5, с. 177].

Цікавою є композиція «Бичування Христа» кін. XVIII ст., яка є завершенням фронтона бічного вівтаря, присвяченого Христу з ц. Василія Великого з с. Чесники Рогатинського р-ну. Ця сцена є однією із сцен страстей Господніх, які набувають поширення з XVII ст., та вводять у іконостас як окремий пасійний ярус. Композиція є вертикально витягнутою. В її центрі зображено постать Христа, який припав до землі. Праворуч та ліворуч від Нього зображено його катів. «Цікавою ознакою твору є конкретизація національного типажу та конфесійної належності персонажів, що катують Христа — мусульманин, юдей, воїн-католик. У формах зрілого рококо виконано контрастно помальоване червоним і зеленим кольорами обрамлення з накладною різьбою» [5, с. 177]. У свідомості віруючого сюжети «Страстей Христових» були не тільки оповіддю про драматичні епізоди життя Христа, але й вчили довготерпінню, закликали до жертовності, примирення зі стражданнями.

У сюжетні ікони майстри могли вводити у композиції певні елементи побуту рідної культури сучасної їм доби, що повинно було зробити ікону доступнішою для розуміння та сприйняття. Часто на іконах цього періоду ми можемо бачити зображення сучасних історичних особистостей у їх традиційному одязі. Також іконописці могли змінювати кількість постатей та їх композиційне розміщення, використовувати різні варіанти жестів. Використання таких моментів наближає ікони до картин на релігійну тематику, проте розглядати їх лише у побутовому плані не можна, адже це, перш за все, ікона, а не картина. Ікона відображає божественні події, акцентує увагу на важливості цієї події, на виконанні Божого плану серед усієї буденності подій.

Серед ікон Західного Поділля у період рококо збільшується кількість підписаних творів. Така тенденція пов'язана із змінами у самоусвідомленні іконописців та певній зміні поглядів щодо іконопису. Хоча багато творів все ж залишаються анонімними за індивідуальними образотворчими ознаками та особливостями, ми можемо визначити їх приналежність до певного регіону чи іконографічного осередку.

Імена малярів ікон також могли бути зафіксовані у різних церковних і світських документах. Маємо відомості про деяких майстрів, які працювали на території Західного Поділля у другій пол. XVIII ст. Зокрема, це Стефан — теребовльський маляр, у 1770 р. розписував церкву в с. Олександрівка [4, с. 164]; Бойко Петро — народний маляр кін. XVIII — поч. XIX ст., автор процесійного феретрону із зображенням св. Миколая та Богородиці для церкви с. Уїзд на Рогатинщині [5, с. 201]. Також маємо підпис маляра Костирка на мальованому процесійному хресті 1756 р. [5, с. 201] та рогатинського маляра кін. XVIII — поч. XIX ст. Котаськовського А.П. на іконі Богородиці [5, с. 204].

Дещо більше інформації маємо про Антона Лисицького (Лесицького) —маляра поч. XVIII ст. з м. Рогатина [4, с. 143]. Збережено ряд підписаних ікон, зокрема у церкві с. Голдовичі в іконостасі на іконі празників є його підпис [4, с. 143]; підписана і датована ікона Воскресіння Господнє празникового ярусу іконостаса церкви села Голодівка (нині с. Луковище); ще одна ікона Воскресіння із збірки Івано-Франківського обласного художнього музею з датою 1775 р. [5, с. 205]. У другій половині XVIII ст. для празникового ярусу замість ікон Зішестя в ад малюють ікони Воскресіння Христового. До XVII ст. іконографія Воскресіння Христового відображалась на іконах переважно як «Зішестя Христа в ад». Лише починаючи з XVII ст. з'являється окрема іконографія сюжету «Воскресіння Христове» в західному іконописі, а згодом поширюється і на східну іконографію. Така іконографія відображає воскреслого Христа з ранами. Антон Лисицький на іконі Воскресіння 1777 р. з Рогатина зображає момент, коли Христос злітає вгору з відкритого гробу, поруч знаходяться воїни, що падають на землю. На таких іконах ще можуть бути присутні жони-мироносиці або апостоли, але у розглянутій композиції їх немає. У цій іконографічній схемі також бачимо характерну деталь для таких композицій — Христос тримає у руці хоругву із зображенням хреста. У цей же час набувають

поширення дотичні до «Зішестя Христа в ад» та «Воскресіння Христа» сюжети: «Ангел на гробі Господнім», «Не торкайся до Мене».

Еволюція іконопису та використання «нових» іконографічних сюжетів пов'язана та спричинена структурними змінами у процесі розвитку іконостаса, адже більшість ікон малювали саме до іконостасів.

У другій половині XVIII ст. для іконопису Західного Поділля характерною рисою є збільшення ролі скульптурної пластики, що виявляється в іконах іконостасів та пристінних вівтарів у формі рельєфних площин, які можуть замінювати мальовані площини на іконах. Також поширення набувають ікони із накладними рельєфними шатами. Така тенденція набуває поширення внаслідок збільшення використання рельєфних зображень з фігурною позолоченою плоскорізьбою орнамента на дияконських вратах (починаючи із середини XVIII ст.).

Ікони із рельєфно виконаним одягом на Західному Поділлі зустрічаємо у середині XVIII ст. Прикладами є барокові ікони Христа на троні та Христа Пантократора середини XVIII ст. із Заліщик [6, с. 272] на Тернопільщині. Також із рельєфно виконаним одягом є три намісні короновані ікони — Христа, Богородиці з Дитям, св. Миколая та ікона Христа Пантократора з апостольського ярусу з іконостаса другої половини XVIII ст. церкви св. Димитрія у Ремезівцях на Золочівщині. Ще одним прикладом використання рельєфних площин у іконописі є намісні ікони Христа Пантократора та Богородиці Одигітрії ц. Івана Богослова у с. Жуків на Бережанщині. На цих іконах аналогічно до розглянутих нами із с. Ремезівці, лики виконані живописно, а руки та одяг — рельєфно.

З цього можемо зробити висновок, що ікони із рельєфними площинами можуть бути як самостійним завершеним твором, так і складовою частиною у структурі іконостаса.

Ікони, виконані із рельєфними площинами, використовують не лише в іконостасах, але й у пристінних вівтарях, як, наприклад, центральна ікона св. Параскеви у вівтарі з однойменної церкви у с. Поручин на Бережанщині. Також аналогічні ікони зустрічаємо й у головних римо-католицьких вівтарях, як приклад — ікона Новозавітньої Трійці у парафіяльному костелі св. Трійці у Микулинцях [8, іл. 143] (Тернопілька обл.), рельєфна ікона Вознесіння Марії з костелу у Монастириськах [1, с. 123] (Тернопільська обл.).

У кінці XVIII ст. в іконопис проникають тенденції класицизму. Вони виражаються у реалістичності трактування зображення, створенні ідеалізованого образу, зменшенні уваги до внутрішнього світу зображуваного та меншій драматичності. Щодо колористичного вирішення ікон, то зменшується їх контрастність, бачимо плавні кольорові переходи. У моделюванні тіла, зокрема ликів, можемо спостерігати певну схожість з іконами бароко. Продовжується тенденція до реалістичного передання образу, правильних ідеалізованих рис обличчя та фігури, для зображення драперій майстри використовують м'яке світло тіньове моделювання, без різких контурів та контрастів. Композиційно ікони цього стилю є збалансованими, часто із чітко виділеним центром. Загалом стиль класицизм у іконописі є своєрідним продовженням стилю бароко.

Розглянуті нами тенденції та особливості іконопису другої половини XVIII ст. на Західному Поділлі показують нам його унікальність, що творилася на основі безперервної традиції українського національного образотворчого сакрального мистецтва у поєднанні із західноєвропейськими мистецькими впливами.

1. *Возницький Б*. Пінзель / Б.Г. Возницький. — Вільшаниця : Бош, 2007. — 144 с.
2. *Жолтовський П*. Станковий живопис / П.М. Жолтовський // Історія українського мистецтва : в 6 т. / ред. М.П. Бажан. — К. : Жовтень, 1968. — Т. 3. Мистецтво другої половини XVII — XVIII ст. — 437 с.
3. *Жолтовський П*. Український живопис XVII—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1978. — 328 с.
4. *Жолтовський П*. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — 178 с.
5. *Мельник В*. Сакральне мистецтво Галичини XV—XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею / Віктор Мельник // Путівник-каталог. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. — 224 с.
6. Українські ікони XIII—XVIII ст. з приватних колекцій / Олег Сидор. — Львів : Родовід, 2003. — 336 с.
7. *Чуйко О*. Роль чину св. Василія Великого у розвитку культурно-мистецького життя Західної України XVIII століття / О.Д. Чуйко // Вісник ХДАДМ. — 2006. — № 12. — С. 149—158.
8. Koscioly i klasztory rzymosko katolickie dawnego wojewodztwa ruskiego. — Krakow : Krakow, 1996 — T. 4. — 465 s.

Olena Bakovych

ON EXPRESSIVE MEANS OF ARTISTIC STYLES OF ICONOGRAPHY AT THE SECOND HALF XVIII c. IN WESTERN PODILIA

In the article have been considers some examples of iconography spread in the second half of XVIII c. along Western Podilia with the task to discover the impacts of artistic styles and corresponding means of expression; definitions have been given to characteristic features and trends in interpretations of iconographic images; innovations in contents, compositions and visual iconological approaches, influenced by Western art and constant national tendencies have been traced.

Keywords: Baroque, means of expression, Western Podilia, icon, icon-painting, classicism, Rococo style, trends.

Олена Бакович

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ В ИКОНОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в. НА ЗАПАДНОМ ПОДОЛЬЕ

В статье рассматривается иконопись второй половины XVIII в. Западного Подолья на предмет влияния художественных стилей и присущих средств их выражения, определены характерные черты и тенденции в трактовке образа в иконописи; прослежены нововведения в содержательной, композиционной и изобразительной трактовке в иконописи под влиянием западноевропейского искусства и постоянные национальные тенденции.

Ключевые слова: барокко, средства выражения, Западное Подолье, икона, иконопись, классицизм, рококо, стиль, тенденции.



Катерина ШТАНЬКО

ТИПОЛОГІЧНІ СХЕМИ У ДОСЛІДЖЕННІ ФЕНОМЕНУ СИНЕСТЕЗІЇ

У статті проаналізовані основні типологічні схеми розгляду феномену синестезії. Показано складність інтерпретації та осмислення синестезії у різних сферах наукового пізнання.

Ключові слова: синестезія, типологічна схема, інтермодальна перцепція.

Феномен синестезії відомий з початку XVIII ст. Проте, невідкладна потреба дослідження цього феномена проявилася у процесі виникнення нових, синтетичних видів мистецтв — кінематографії та світломузики. Але саме «синтетичне відчуття» свідомо культивувалося ще романтиками, що визначалося їх основними естетично-філософськими положеннями, наприклад, концепцією «панмузичності»: «Це не пустий образ і не алегорія, — писав Е. Т. А. Гофман, — коли музикант каже, що фарби, запахи та промені представляються йому у вигляді звуків, і в їх поєднанні він бачить чудовий концерт» [2, с. 247]. Згодом символістами «злиття почуттів» було зведено в головну (можливо й обов'язкову) особливість творчості. Незважаючи на те, що з того часу проблема синестезії (а особливо «кольорового слуху» як форми, яка часто зустрічається) стала темою багатьох психологічних форумів, навіть спеціальних конгресів, а кількість друкованих праць налічує вже тисячі томів, до останнього часу дослідники не можуть дійти спільного знаменника. Поняття синестезії до цього часу наповнюється різним змістом залежно від професії дослідника та його особистих переконань.

У загальному випадку *феномен синестезії визначають як виникнення відчуттів однієї модальності під час стимуляції іншою модальністю*. Добре відомо, що психофізичне явище, яке ґрунтується на синестезії, ніколи не було чимось специфічним. До синестичних відчуттів відносять, наприклад, виникнення смаку при візуальному перегляді, виникнення кольорових уявлень при прослуховуванні музики. Синестетичне сприйняття виражається у тому, що перелічені вище групи явищ певним чином набувають у суб'єктивному світі людини ніби паралельних якостей у вигляді додаткових, простіших відчуттів чи стійких «елементарних» вражень — наприклад, кольору, запаху, звуків, смаків, форми, розташування у просторі та інших якостей, які не можна отримати за допомогою органів відчуттів, а які існують лише у вигляді реакцій. Такі додаткові якості можуть або виникати як ізольовані чуттєві враження, або навіть проявлятися фізично [13].

Термін «synaisthesis» використовувався ще у часи Плутарха як «співчуття», де «чуття» відносилося до сфери моральних відчуттів. Таким чином, слово «синестезія» походить від давньогрецького «aesthesis»

(естесіс), що по давньогрецькому означає «чуття, відчуття». У поєднанні із «syn», що по давньогрецькому означає «з, сумісно» утворює термін, який у етимологічному розшифруванні дає поняття «співвідчуття». Таким чином, «synaisthesis» — це сумісне чуття, одночасне відчуття.

На ранніх етапах фіксації феномену дослідникам складно було знайти не лише адекватне пояснення, але й адекватну назву. Початок наукового інтересу до синестезії був покладений у фізиці І. Ньютоном (1704) у сфері, яка абсолютно не стосувалася психології. Досліджуючи розклад світлового променя на спектри, він зробив першу наукову спробу обґрунтувати взаємозв'язок звуків та кольорів. Перша згадка про синестезію датується 1812-м роком, а перші активні експериментальні дослідження розпочалися лише у середині XIX ст., які до кінця століття призвели до накопичення досвіду характеристик порогу відчуттів, модальностей, відкриттю основного психо-фізичного закону Вебера-Фехнера, джерел сенсорної пам'яті [1, с. 13—16].

Вперше поняття «співвідчуття» (нім. Mitempfindungen) використав І. Мюллер для характеристики явища «неадекватності» відчуттів. Термін «синестезія» у науковий обіг був уведений у 1892 р. у дисертації Ж. Мілля про мультисенсорне сприйняття [9, с. 25].

Характерним для початкового періоду свого існування поняття синестезії часто замінювалося іншими: «неадекватні відчуття» (1826), «кольорове чуття» (1882), «кольоровий слух» (1890), «несправжні вторинні відчуття» (1893), «синопсія» (1893). Окрім перерахованих П. Соколов (1897) вказує на наявність інших термінів: «псевдоестезія», «псевдофотоестезія», «псевдоакуестезія», «псевдосфрезестезія», «псевдогузестезія», «псевдоапсіестезія», «псевдохроместезія», «гіперхроматопсія», «фонопсія», «хроматизми», «фотизми», «фонізми», «ольфактизми», «сапізми», «осьмізми», «густизми» [9, с. 23]. Такий різнобій у назві феномену був характерний до середини XX ст. Починаючи з 1960-х рр. термін «синестезія» надійно закріпився у науковому обігу, остаточно витіснивши конкурентні форми.

У XX ст. зміст та об'єм поняття синестезії були розширені. У «широкому» розумінні синестезія трактується як «явище виникнення у відповідь на подразнення вторинних відчуттів та уявлень іншої якості» (С. Кравков, 1946) [8]; «...злиття якостей різних сфер чутливості, при якій якості однієї модальності переносяться на іншу» (Р. Рубінштейн, 1948) [10]; «виникнення відчуття певної модальності під дією подразнень абсолютно іншої модальності» (Б. Величковський, В. Зінченко, А. Лурія, 1973) [3].

На думку С. Вороніна таке «широке» розуміння синестезії передбачає наявність певних спільних моментів: один стимул викликає не одне відчуття, а два; одне з відчуттів є адекватним, а друге — неадекватним, вторинним; обов'язковим є перенос якості одного відчуття на інше; у широкому сенсі синестезію слід розуміти як норму та загальнозначиме явище [4, с. 127].

Існує також «універсальне» трактування синестезії, згідно з яким це «взагалі будь-яка взаємодія відчуттів». У такому випадку це явище розглядають як «всезагальний феномен», «факт взаємозв'язку відчуттів різних областей чутливості» (Ж.-М. Петефальві, А. Вернер) [4, с. 127].

У «вузькому» розумінні синестезія — явище індивідуальне, яке характеризує «сенсорне переживання деяких індивідів, у яких відчуття, що відповідають певній області відчуттів, асоціюються з відчуттями іншої області відчуттів» (А. Пьєрон) [4, с. 126].

Досліджуючи синестезію, Г. Расніков (2006) розрізняє три феномени, стосовно до яких можна використати поняття синестезії [9, с. 147]:

- *Синестезія як метафора* — міжмодальна асоціація, що ґрунтується на інтеріоризованих міжмодальних поєднаннях, які є випрацювані у культурі та в індивідуальному досвіді. Вивчення цього аспекту дає змогу не лише пояснити механізм утворення асоціацій та інтеріоризації культурного та індивідуального досвіду у суб'єктивний простір, але також привести до цілого пласту відкриттів в сфері естетики та сприйняття мистецтва;
- *Синестезія як довільне неспецифічне відчуття* — явище виникнення неспецифічних відчуттів при нетиповій роботі головного мозку. Дослідження цієї сфери синестезії може дати додаткові відомості про роботу головного мозку, будову нейтронних шляхів та існуючих фізіологічних взаємозв'язків між різнорідними об'єктами;

• *Синестезія як механізм попередньої обробки образів* — глобальний механізм допредметної оцінки різнорідних об'єктів. Дослідження цього механізму може дати розуміння таким важливим психологічним процессам як сприйняття, розуміння, увага, пам'ять та зрозуміти його включеність у психоемоційну сферу.

У працях різних дослідників, які займаються проблемою синестезії, спостерігаються найрізноманітніші способи інтерпретації його явища. Наприклад, залежно від особливостей формування в онтогенезі людини розрізняють два типи синестезії: *експліцидний* та *імпліцидний*. Вважається, що обидва типи синестезії мають однаковий механізм утворення — багаторазове переживання у суб'єктивному досвіді людини зв'язків між різними категоріями (категоріальна чуттєво-перцептивна інтеграція). Різниця між ними полягає в умовах формування зв'язків між категоріями — у різній мірі лабільності утворених зв'язків.

При експліцидній синестезії одна або кілька категорій набувають надлишкової чуттєвої представленості у свідомості, у результаті чого виникають стійкі зв'язки між цими категоріями. Вважається, що механізм утворення зв'язків між цими категоріями є аналогічний імпритінгу, тому такі синестезії є дуже складні для наукової рефлексії та мають дуже стійкий характер. У психології пошук таких зв'язків проводять ще у дитячому віці та пов'язують їх з культурною обумовленістю використання різних модальностей. Саме тому такі типи зв'язку є спільними для представників однієї культури [7].

Під час виникнення імпліцидної синестезії актуалізовуються також механізми категоризації, проте їх виникнення пов'язане із свідомим напруженням та чуттєвим переживанням у процесі вирішення проблеми чи творчого натхнення. Імпліцидна синестезія є індивідуальна для кожної людини і формується протягом всього життя індивіда [7]. Таким чином, експліцидна синестезія відображає культурні взаємодії людини зі світом, а імпліцидна — особливості індивідуального досвіду вирішення життєвих завдань. У результаті цього у людини виникає своєрідний «сенсорний відбиток», що відображає особливості його життєвого досвіду, пов'язаного із емоційними переживаннями, які виникають під час вирішення індивідуальних проблем [14].

Також дослідники виділяють *позитивну* та *негативну синестезії* [11]. Позитивна синестезія визначається як «відчутне злиття модальностей сприйняття у нове та своєрідне поєднання, що піддається визначенню». Тобто під позитивною синестезією розуміють якраз те, що слідує із її визначення — переживання у свідомості відчуттів у додатковій модальності при стимуляції основної модальності. Негативні синестезії виникають у тих самих ситуаціях, що і позитивні синестезії, проте замість модальних відчуттів людина відчуває короткочасне «відчуття» значимості, за кого вона не може визначити, які саме модальності піддаються стимуляції [7].

Залежно від сфери досліджень, виділяють також *істину синестезію* та *псевдосинестезію*. Істинною синестезією ряд дослідників називають переживання, які були зафіксовані психофізіологічними методами (наприклад, при дослідженнях у медицині та неврології). Псевдосинестезією у такому випадку називають переживання, отримані у дослідженнях когнітивних процесів, естетичного сприйняття та художніх переживань за допомогою методів психології та естетики. Проте таку характеристики як «істина» та «псевдосинестезія» насправді не відображають реальної ситуації, а лише константують фіксацію явища синестезії за допомогою різних методів.

Б. Галєєв виділяє *інтермодальну* (міжчуттєву, міжсенсорну) та *інтрамодальну синестезії*. Інтермодальна — це звичайна, «явна» синестезія, яка проявляє себе, наприклад, у творах мистецтва. Інтрамодальна — «неявна», «внутрішня» синестезія, яка породжує психологічні асоціації між окремими компонентами всередині одного сенсорного матеріалу. Завдяки такій синестезії відбувається підсилення чуттєвої взаємодії [6].

Залежно від інтенсивності протікання розрізняють *сильну* та *слабку синестезії*. Сильна синестезія розуміється як явище, яке характеризується виникненням «живого» образу в одній сенсорній модальності у відповідь на стимуляцію в іншій модальності. При цьому певні стимули викликають не лише «сенсорні якості» у специфічній модальності, але також якості, які пов'язані з іншою модальністю. Під слабкою синестезією розуміють міжсенсорні відповідності, які виража-

ються у перецептивній ідентичності і перцептивній взаємодії, що знаходять своє вираження у мові. Йдеться про мовні метафори, в яких відчуття однієї модальності оцінюється та описується у категоріях іншої системи: «оксамитовий голос», «кисла фізіономія» [12].

Х. Кронассер пропонує наступну класифікацію синестезій:

• *прасинестезії:* дотиково-нюхові. На думку дослідника мови світу не володіють спеціальною лексикою для позначення нюхових відчуттів. Тому для їх позначення використовують слова, які описують іншу модальність: «гострий», «різкий», «ніжний»;

• власне синестезії або *істинні синестезії*. Їх суть відображається у синопсиї — явищі, при якому певному звуку відповідають певні кольорові асоціації;

• *емоційні синестезії*. Цей тип ґрунтується на паралелізмі відчуттів та емоцій.

Професор Х. Хейрман виділяє також «*персональну*» та «*творчу*» *синестезію*. Його уявлення процесу породження синестетичного досвіду включає як фізіологічний, так і естетичний рівні, у яких організуючу роль відіграють асоціації. Вчений зазначає, що «життя є неперервний синестетичний досвід», у якому світ відкривається через органи відчуттів [5].

Проблема полімодальної перцепції (одночасної роботи багатьох органів відчуття) сьогодні постає як багаторівнева, представлена кількома системними зв'язками, які відрізняються за складністю їх освоєння. Зокрема, Б. Галєєв визначає наступні типи зв'язків:

Сумісна координація дій органів відчуттів, що забезпечує різностороннє відображення дійсності (що можна назвати «синергією», тобто взаємною дією).

Взаємна сенсибілізація — зміна чутливості одного органу під час функціонування іншого, — що відображає опосередковану взаємоактивацію елементів системи через реакцію середовища;

Асоціативна взаємодія (синестезія), відображення у свідомості зв'язків, які виникають і виявляються в ході синергетичного відображення цілісного світу (як інтермодальне співпереживання) [5].

Між перерахованими типами міжчуттєвих (інтермодальних) взаємодій є свій зв'язок — він не просто супутній, а взаємообумовлений. Саме цей факт зумовив термінологічну плутанину під час дослідження різних типів взаємодій. Як найскладнішу взаємодію Б. Галєєв визначає третю з зазначених нами — синестезію.

Отже, аналіз інтерпретації феномену синестезії у різних наукових сферах свідчить про те, що у ній вбачають певне універсальне явище, яке початково властиве свідомості та відображає специфіку підсвідомості. В основі цього феномену лежить ідея мультисенсорного сприйняття, результатом якого стає якісно нова єдність чуттєвих вражень, за допомогою яких складається єдиний цілісний образ світу.

У сучасних дослідженнях є декілька типологічних схем розгляду феномену синестезії, які намагаються пояснити походження та механізм феномену. До таких схем належить поділ синестезії на експліцидну та імпліцидну; позитивну та негативну; істинну синестезію та псевдосинестезію; інтермодальну та інтрамодальну синестезію; сильну та слабку; істинну та емоційну; персональну та творчу. Кожна із схем «вловлює» лише одну із сторін феномену синестезії, проте ні одна із схем не є вичерпною: схеми доповнюють одна одну, вказуючи на різні аспекти дослідження та розуміння феномену синестезії.

Синестезія належить до категорії найскладніших та найменше вивчених явищ, пов'язаних із свідомістю та сприйняттям людини. Наявні у різних наукових дисциплінах визначення взаємодоповнюють одне одного, проте не дають чіткого уявлення про феномен в цілому. Феномен синестезії постає як специфічне «мозаїчне» утворення, складне для уловлювання та однозначної інтерпретації.

1. *Ананьев Б.Г.* Вклад советской психологической науки в теорию ощущений / Б.Г. Ананьев // Вопросы психологии. — 1958. — № 1—3. — С. 3—16.
2. *Булыко А.Н.* Большой словарь иностранных слов / А.Н. Булыко. — М. : Мартин, 2004. — 704 с.
3. *Величковский Б.М.* Психология восприятия / Б.М. Величковский, В.П. Зинченко, А.Р. Лурия. — М. : МГУ, 1973. — 246 с.
4. *Воронин С.А.* Синестезия и звукосимволизм / С.А. Воронин // Психолингвистические проблемы семантики. — М. : Наука, 1983. — 131 с.
5. *Галеев Б.М.* Историко-теоретический анализ концепций синестезии в мировой психологи / Б.М. Галеев // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. — 2005. — № 1 (38). — С. 161—168.

6. *Галеев Б.М.* Проблемы синестезии в эстетике / Б.М. Галеев // Современный Лаокон. Эстетические проблемы синестезии. — М. : МГУ, 1992. — С. 5—9.
7. *Заиченко А.А.* Синестезия — феноменология, виды, классификации / А.А. Заиченко, М.В. Картавенко // Информатика, вычислительная техника и инженерное образование. — 2011. — № 3 (5). — С 1—12.
8. *Кравков С.В.* Взаимодействие органов чувств / С.В. Кравков. — М. : АН СССР, 1946. — 128 с.
9. *Расников Г.В.* Особенности цвето-звуковой синестезии : дис. канд. психолог. наук: 19.00.01 / Георгий Викторович Расников ; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. — 2006. — 162 с.
10. *Рубинштейн С.Л.* Пробемы психологии восприятия / С.Л. Рубинштейн // Исследования по психологии восприятия. — Л. : Знание, 1948. — С. 3—20.
11. *Хант Г.* О природе сознания: С когнитивной, феноменологической и трансперсональной точек зрения / Г. Хант. — М. : АСТ, 2004. — 555 с.
12. *Marks L.E.* On cross-modal similarity: perceiving temporal patterns by hearing, touch and vision Perception / L.E. Marks // Psychophysics. — 1987. — Vol. 2. — № 3.
13. Что такое синестезия? [Электронный ресурс]: http://www.synaesthesia.ru/whatis.html.
14 *Marks L.E.* Special for syneasthesia. The Russian Synaesthesia Community's Site, 2009, An interview with Prof. Lawrence E. Marks. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.synaesthesia.ru/marks.html.

Kateryna Shtanko

ON TYPOLOGIC SCHEMES OF RESEARCH-WORKS IN SYNESTHESIA PHENOMENA

In the paper have been analyzed some main typological schemes used in consideration of synesthesia phenomena. Complications in interpretation and conceptualisations of synaesthesia along various fields of scientific knowledge have been presented.

Keywords: synesthesia, typological scheme, intermodal perception.

Катерина Штанько

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХЕМЫ В ИССЛЕДОВАНИИ ФЕНОМЕНА СИНЕСТЕЗИИ

В статье проанализированы основные типологические схемы рассмотрения феномена синестезии. Показано сложность интерпретации и осмысление синестезии в разных сферах научного познания.

Ключевые слова: синестезия, типологическая схема, интермодальная перцепция.



Ольга КУЗЮРА

СПЕЦІАЛЬНІ ОБ'ЄКТИ ВИСОКОГІР'Я: ДИНАМІКА РОЗВИТКУ. СИСТЕМНИЙ АНАЛІЗ

У статті вперше проведений комплексний огляд спеціальних об'єктів високогір'я. Виявлено, що багато аспектів з цієї теми ще достатньо не досліджені, особливо в Україні. Вивчено й проаналізовано специфіку історії розвитку цих об'єктів у світі та в Україні. На найяскравіших прикладах високогірної архітектури створено власну їх класифікацію, що могла б охопити їх різноманітність. Встановлено, що на території України, де гірські ресурси особливо багаті, розвиток високогірної архітектури фактично зупинився ще в часи Другої світової війни. В той час у світі, а особливо в Європі, темпи розвитку такого типу об'єктів лише зростали, що дало відповідні результати. Увага до цього питання стала гарантом збільшення безпеки перебування в часто екстремальних умовах високогір'я.

Ключові слова: спеціальні об'єкти високогір'я, гірський притулок, обсерваторія, житлові споруди, інженерні споруди.

На сучасному етапі розвитку матеріально-технічної культури потреба в проектуванні, оптимізації і вдосконаленні предметно-просторового середовища виникає, без винятків, в усіх сферах життєдіяльності людини. І навіть в таких середовищах, де може перебувати зовсім невелика кількість людей і дуже нетривалий час. До таких середовищ можна віднести високогірні спеціалізовані об'єкти. Але завдання дизайну таких середовищ не обмежується формуванням естетичних і гармонійних його рис, а виростає в створення цілісної системи життєзабезпечення людини в усьому комплексі її потреб.

Усі гірські ландшафти по висоті умовно розділяють на:

- низькогірні — до 1000 м;
- середньогірні — до 2000 м;
- високогірні — понад 2000 м [10].

За підрахунками, на висотах до 200 м над рівнем моря проживає 56% населення Землі, між 200 і 500 м — 24%, 500—1000 м — 12%, 1000—1500 м — 4%, 1500—2000 м — 2,5%, вище 2000 — 1,5% [3]. Пропорційним є і рівень зацікавлення до вивчення проблем адаптації середовища до потреб людини в цих регіонах. Увага до умов проживання людини на великих висотах стрімко зросла з розвитком і популяризацією гірського туризму та альпінізму, що на сьогоднішній день є не лише спортом, а окремою культурою і способом життя.

Недоступні високогірні регіони планети завжди притягували і притягуватимуть нових мандрівників. Активний розвиток гірського туризму спровокував розвиток нових видів високогірних споруд і є стимулом для постійного їх вдосконалення.

Перші високогірні споруди

Появу першої людини в суворих умовах високогір'я неможливо визначити в часі. Також ми не можемо знати, що за причини спонукали її до цього. У будь-якому випадку, разом з людиною в гірських просторах появились прості споруди. З розвитком цивілізації людство відкривало для себе потенціал гірських регіонів. Розвиток високогірних об'єктів зумовлений соціально-економічними (урбанізація) та природно-кліматичними факторами.

Оздоровчі властивості гірського клімату почали цінуватись дуже давно. Ще в Стародавньому Римі кліматологічному лікуванню в горах приділялось багато уваги. У важкодоступних регіонах



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3

Альп вже в III—IV ст. нашої ери були побудовані кліматологічні лікувальні осередки. Призначались вони виключно для вищих прошарків римського суспільства; кількість та розміри таких осередків були вкрай малими [3].

Важкодоступність місцевості була основним фактором, що обмежував розвиток рекреаційних комплексів у високогір'ї. Найшвидше такі осередки розвивались в Західній Європі, що стало спричинено зближенням населених пунктів до гірських масивів [3]. Водночас саме недоступність та ізольованість, віддаленість від створенного людиною світу приваблювали ченців-самітників. Монахи шукали усамітнення там, де не ступала людська нога, обирали аскетичні умови та ізоляцію. Часом із вбого облаштованої печери молитовні місця розвивались у величні комплекси. По сьогоднішній день світ вражає група православних монастирів на півночі Греції — Метеори (від грец. Μετέωρα — «що ширяють у повітрі»), які підносяться на величних скелях Фессалійської рівнини. Вважається, що перші монахи-відлюдники з'явилися на вершинах Метеорів ще до X ст. До 1500 року кількість монастирів Метеори склала 24, зараз збереглося лише шість діючих, інші або стали руїнами, або зникли зовсім [7, 9].

Незважаючи на непривітність, непередбачуваність і суворість гір, людина зуміла створити архітектурні шедеври на недоступних вершинах і перенести туди частку створеного нею світу. Але, як і в подальші епохи, основними характеристиками таких споруд є функціоналізм, аскетизм і побутовий мінімалізм.

Аспекти класифікації спеціальних об'єктів високогір'я

На сьогоднішній день та території гірських масивів світу є безліч будівель та споруд різноманітного призначення.

Гірські регіони своєю специфічною природою приваблюють науковців і дослідників, що відображається у великій кількості високогірних споруд саме наукового призначення (метеорологічні станції, астрономічні обсерваторії, різноманітні лабораторії). Географічне положення гірських масивів і їх важкодоступність сприяли появі тут багатьох об'єктів стратегічного та оборонного значення (радіолокаційні станції, військові бази, пункти оборони та ін). Найбільша частка високогірних споруд створена внаслідок використання гірських регіонів в рекреаційних цілях. Більшість з них призначені для захисту від негоди та тимчасового проживання мандрівників (готелі, туристичні притулки), або не призначені, але використовуються з цією метою (ті ж наукові та дослідницькі об'єкти та ін.). Є також, хоча у відносно незначній кількості, будівлі саме житлового призначення, які розташовані у високогір'ї (приватні житлові будинки, монастирі).

Згадані спеціальні об'єкти високогір'я в літературі не розглядаються комплексно. Можна лише зустріти їх окремі визначення, а також класифікацію згідно з Державним класифікатором будівель та споруд України [1]. При тому терміна туристичного притулку немає в професійній літературі (зважаючи на непоширеність їх будівництва на території України). Поняття «притулку туристичного» описане в «Енциклопедичному словнику-довіднику з туризму», авторами якого є В.А. Смолій, В.К. Федорченко, В.І. Цибух.

Історію виникнення гірських туристичних притулків в Україні описано в книзі В.К. Федорченко, Т.А. Дьорової «Історія туризму в Україні». В інтернет-джерелах, зокрема на сайті вільної енциклопедії «Вікіпедія», знаходимо іншомовні визначення поняття «гірський туристичний притулок».

Я.З. Карашецький у статті «Архітектура гірських туристичних притулків» розглядає потребу чіткого визначення цього терміна і виявлення ознак для класифікації різних типів гірських туристичних притулків. Проаналізувавши іншомовні відповідники, сформульоване визначення українською мовою. *Гірський туристичний притулок* — споруда, що розташована в гірській місцевості, є віддаленою від поселень, призначена для захисту від негоди, короткочасного проживання чи відпочинку на маршруті. Таке визначення наводить на думку, що гірські туристичні притулки є подібним поняттям з туристичними базами, які є доволі поширеними в Українських Карпатах. *База туристська* — туристичний комплекс, розташований на маршруті з активними способами пересування, до складу якого входять приміщення для прийому і розміщення туристів, ресторан або їдальня, місця і служби для активного відпочинку туристів [2]. В окремих випадках дійсно важко розмежувати поняття бази туристської і гірського туристичного притулку. Але є відмінність між різними туристичними притулками: за рівнем комфорту, місткістю, набором послуг, розміщенням на рельєфі. На прикладі альпійських туристичних притулків Я.З. Карашецький спробував дати визначення різним типам гірських туристичних притулків:

1) тип «будинок», або «схоронисько»:
   а) з обслуговуванням;
   б) без обслуговування;



Іл. 4



Іл. 5



Іл. 6

2) тип «бівак-коробка»;
3) тип «захисток» [2].

Фактично, будь-який високогірний об'єкт більшою чи меншою мірою достосований для тимчасового перебування чи проживання в ньому людини. Усі дослідницькі та технічні об'єкти повинні забезпечувати певний рівень побуту для обслуговуючого персоналу,



Іл. 7



Іл. 8

короткотривалого чи довготривалого, залежно від режиму роботи установи. Будь-який такий об'єкт повинен забезпечити нічліг потребуючим, оскільки в непередбачуваних умовах високогір'я це може коштувати комусь життя. Кількість таких додаткових місць передбачається, зважаючи на популярність регіону. Відповідно, ті ж об'єкти можуть забезпечувати як довготривале перебування (наприклад, високогірні військові частини), так і одноразову ночівлю. Тут ми стикаємось із першою проблемою в типології високогірних об'єктів. Цю проблематику розглядав ще у 1935 р. польський архітектор Вацлав Векер на прикладі гірських притулків. Адже кожен гірський об'єкт унікальний і спроби докладно класифікувати їх за будь-якою групою ознак (вмістимість, тип конструкції, розташуванння, використання матеріалів і т. д.) беззмістовні, оскільки ми отримаємо більше типів, аніж самих об'єктів [8].

Саме тому ми пропонуємо узагальнити класифікацію, яка допоможе згрупувати усі об'єкти за первинним призначенням: проживання або збір даних у будь-якій галузі (передбачає наявність спецтехніки та обладнання). Таким чином отримуємо наступний поділ:

• *Житлові споруди* — до них відносяться приватні житлові будинки, монастирі, готелі, притулки;

• *Інженерні споруди* — це різного типу обсерваторії, метеорологічні станції, радіолокаційні станції та ін.

Всі високогірні об'єкти в нашій статті розглядатимуться відповідно до цієї класифікації.

Розвиток інженерних і житлових споруд високогір'я в XIX—XXI ст.

Ще в епоху середньовіччя з будівель у високогірних районах можна було зустріти, в основному, лише примітивні хатини, що були прихистком для пастухів та паломників. Більшість з них знаходилась в регіонах, де гори займали значну частину територій і мандрівок складними гірськими шляхами не було змоги уникнути. Такими горами є Альпи. Вважається, що саме тут зародився гірський туризм, що сьогодні розвинувся у цілий пласт зі своїми традиціями і прийомами.

В 1741 р. двоє англійців в регіоні масиву Монблан (що на стику Франції, Італії й Швейцарії) «відкрили двері в Альпи», заснувавши принципово новий вид спортивного дозвілля — альпінізм. Перший з них був Ричард Покок, знаменитий дослідник і літератор, відомий своїми дорожніми замітками про Єгипет, Аравію, Азію, Туреччину. Інший, Уиндхем, 24-літній професійний військовий, вирішив кинути виклик неприступним у ту пору Альпам.

Масив Монблан мав тоді репутацію «проклятих скель». Поштовх до розвитку туризму в цьому регіоні дав імператор Наполеон III в 1860 р. Оглядаючи провінції, недавно приєднані до Франції, він вирішив заглянути в закутки Шамони (долини, розташованої в регіоні масиву Монблан). Імператорові сподобалася природа з переправою через неприступні льодовики, і він вирішив поліпшити під'їзди до Шамони. Уже через сім років більші диліжанси привозили на центральну площу села групи туристів. Потік допитливих увесь час збільшувався [10].

Саме в регіоні масиву Монблан створено одну з перших високогірних обсерваторій. У француза Жозефа Валло виник ексцентричний план — спорудити на Монблані дослідницьку лабораторію для вчених усього світу. У липні 1887 р. він провів троє діб на вершині, довівши цим можливість жити й працювати в розрідженому повітрі. Валло вирішив, що лабораторія буде перебувати на висоті 4362 м. У серпні 1890 р. в щойно побудованій хатині Валло з'явилися перші відвідувачі, серед яких був і астрофізик Жуль Янссен. Ідея високогірної лабораторії йому так сподобалася, що він вирішив обійти Жозефа й побудувати власний спостережний пункт на вищій точці Монблану. Янссен навіть зумів заінтригувати інженера Олександра Ейфеля, творця знаменитої паризької вежі, який підтримав проект. У 1893 р. найбільш «високопоставлена» у світі обсерваторія була урочисто відкрита. Однак у розрахунки Янссена й Ейфеля укралися прикрі помилки: через кілька років будинок поглинули льоди [10].

Появлялись в Альпах і цілі архітектурні ансамблі, такі як притулок при монастирі біля перевалу Великий Сен-Бернар — де для порятунку людей, які потрапили в лавину, була виведена спеціальна (одноймена) порода собак. Найчастіше притулок поєднував у собі функції церкви, шпиталю та рятувальної бази. До кінця XIX ст., з розвитком альпінізму і гірського туризму, більшість притулків стають «чисто туристичними».

В СРСР, на тлі численних альпініад, здачі норм «ГТО» і пропаганди туризму, система гірських притулків (в європейському розумінні) не прижилася. Можливо, справа була саме в колективізмі і масовості радянського альпінізму-туризму. Іншими словами, ходити в гори індивідуально, не в організованій групі, було практично неможливо — а значить, і індивідуальні притулки не були потрібними. Винятком був «Притулок 11» [5].

У XX ст. популяризації альпінізму і гірського туризму сприяв науково-технічний прогрес. Не лише поява нових матеріалів та спецспорядження, але і розвиток транспортного зв'язку зробили ці екстремальні види спорту більш доступними. Відповідно зросла потреба в достосуванні маршрутів для потреб туристів, щоб мінімалізувати ризик. В популярних регіонах розробляються цілі системи маркувань і,



Іл. 9



Іл. 10

звичайно, притулків. В першій половині XX ст. такі притулки в основному будувались із місцевих матеріалів. Саме будівництво було дуже дорогим, оскільки до постачання матеріалів у важкодоступні регіони необхідно було масово залучати людську силу. Пізніше постачання матеріалів та конструкцій було спрощене за допомогою використання гелікоптерів. Створення альпіністичних притулків у важкодоступних регіонах високогір'я також уможливила поява нових синтетичних матеріалів, пристосованих до екстремальних умов, витривалих і легких у транспортуванні. XXI ст. характеризується комплексним підходом до вирішення проблеми створення такого типу об'єктів. Велика увага приділяється модульності об'єкта, що уможливлює взаємозамінність певних



Іл. 11



Іл. 12



Іл. 13

його елементів і зводить його створення до виготовлення готових елементів у заводських умовах, доставки і простого монтажу [5]. Сучасні гірські притулки — це самодостатні автономні одиниці, що виконують функцію не лише прихистку в негоду, а й тимчасового житла, є повноцінним пунктом рятівництва і зв'язку. (Їх короткий генезис можна оглянути на іл. 1, 2, 3, 4, 5, 6).

На контрасті з аскетичними високогірними притулками сприймаються комфортабельні готелі і бази відпочинку. Появились вони поблизу населених пунктів, розташованих у високогір'ї. Звичайно, вони не є ізольованими і знаходяться в легкодоступних регіонах, але також представляють яскраву частину архітектури гірських регіонів (іл. 7, 8, 9).

Подекуди у високогір'ї зустрічаються й індивідуальні житлові будівлі. Приватні будинки в горах можуть бути призначені як для постійного проживання, так і для сезонного відпочинку. Сучасні технології дають змогу створити комфортні умови проживання навіть в умовах ізоляції від населених пунктів (іл. 10, 11, 12).

Окремою ланкою в розвитку високогірної архітектури є генезис інженерних споруд. Причини їх появи в таких суворих умовах різні. Частина будівель наукового призначення появилась саме з метою дослідження особливих природних умов високогір'я, його флори та фауни. Також багато уваги присвячувалось дослідженню впливу цих умов на людину. Особливо цінні кліматологічні дані, отримані в таких регіонах. Поява обсерваторій в гірських регіонах в основному спричинена стрімкими темпами урбанізації. З розвитком населених пунктів спостереження за нічним небом у їх межах ускладнилось через штучне освітлення і частково через забруднення атмосфери (іл. 13, 14, 15, 16).

Високогірні споруди в Україні та їх особливості (XIX—XXI ст.)

В Україні знаходяться два великих гірських масиви: Карпати та Кримські гори. Українські Карпати завжди приваблювали своїми краєвидами, особливими барвами і красою в різні пори року; унікальними фольклорно-етнографічними особливостями етнографічних груп українців, досить багатим історичним минулим багатьох видатних мандрівників, краєзнавців, поетів і просто туристів. Підвищений інтерес до мандрівок галицької інтелігенції, студентської молоді зумовив необхідність розвивати карпатську туристичну інфраструктуру (транспортні засоби, місця для відпочинку мандрівників, марковані туристичні шляхи, рятувальні служби, курси гірських провідників тощо).

Аналіз доступних архівних першоджерел та галицьких видань дає підстави виділити два основні періоди історії розвитку галицької туристичної інфраструктури:

• I період — австрійський: початок і становлення (друга половина XIX ст. — 1914 р.);

• II період — польський: розвиток у міжвоєнний період (1918—1946 рр.) [4].

Стараннями туристичних спілок Галичини з кінця XIX ст. була розпочата робота по спорудженню притулків для туристів у хребті Чорногора, що в межах Карпатської дуги, — за туристичним «рейтингом» посідає друге місце після Татр. Крім суто унікального природничого значення, Чорногора — це ще й регіон з багатим на історичні події минулим (опришківський рух XVII—XIX ст., події світових воєн і визвольних змагань, історія туристичного руху на Гуцульщині тощо); а також збереженою матеріальною і духовною культурою гуцулів, колоритом їхнього побуту, звичаїв, традиціями ведення полонинського господарства. Чорногора володіє великим краєзнавчо-туристичним потенціалом. Починаючи з середини XIX ст., вона стає основним осередком активного відпочинку та лікування на сході Австро-Угорщини, а пізніше — Польщі та Чехословаччини. Цьому сприяли створення Австрійського Альпійського союзу (Osterreichischer Alpenverein) — у 1869 р., австрійського Туристичного клубу (Osterreichischer Tovristenclub) — у 1869 р. і Польського Товариства Татранського (Polske Towarzystwo Tatranskie) — у 1873 році.

У 1876 р. на Прикарпатті було створено Station Станіславівський відділ РТТ у Станіславові (суч. Івано-Франківськ). Цей осередок функціонував до 1892 р. і пізніше у 1923—1939 рр. Він став одним з провідних громадських організаторів туристичних мандрівок на Чорногору й інші райони Карпат. Два роки пізніше розпочав роботу перший на території Українських Карпат притулок для туристів — в урочищі Гаджина на Чорногорі. Притулкові було надано ім'я Грегоровича — активного діяча Чорногірського відділу Товариства в Коломиї. Для організації туристичного притулку було використано одну з колиб гуцульських пастухів. 1880 р. Генріх Гоффбауер і Костянтин Сівіцький обладнали та промаркували першу туристичну стежку в Українських Карпатах (це перша екостежка в Україні). Маркування туристичних шляхів кольоровими смугами Чорногірський відділ розпочав у 1904 р., взявши за приклад татранський досвід. 1911 р. виникло молодіжне товариство «Пласт», члени якого під час



Іл. 14



Іл. 15

туристичних походів виробляли навики участі в таборуванні, рятівництві, спостережництві тощо. Перший мандрівний табір організував І. Чмола, а постійний — П. Франко в 1914 році. Поблизу с. Підлютого в липні—серпні 1924 р. розташувався міжвоєнний пластовий табір. З 1926 р. під горою Сокіл при допомозі Андрея Шептицького було розпочато спорудження найбільшого табору українського «Пласту».

Особливо популярною серед туристів була околиця гори Грофа [4]. Будівництво й утримання туристичного притулку на полонині Плісце поміж Ґрофою та Попадею в Ґорґанах було істотним досягненням краєзнавчо-туристичного товариства «Плай» у сфері створення туристичних об'єктів. Притулок на полонині Плісце був одним з перших українських гір-


Іл. 16



Іл. 17


Іл. 18

ських притулків для туристів. Автором проекту притулку був член «Плаю» інженер А. Пежанский. Побудовано було його в 1933—1935 рр. зусиллями громадськості під керівництвом доктора М. Саєвича. Збудований у бойківському стилі, притулок був дуже скромним, мав три приміщення і придатне для використання горище [12]. Немає даних, що сталося з притулком, але найвірогідніше він був зруйнований під час бойових дій з воїнами УПА і знаходився за кількасот метрів від будиночка, який ще донедавна був на полонині.

1929 р. виник Дрогобицький відділ ПТТ, який взяв на себе розвиток туризму в Підкарпатті. А в 1932 р. у Турці було організовано філію Дрогобицького ПТТ. Уже в перші роки свого існування (1930—1931 рр.) біля підніжжя гори Пікуй (1408 м) були закладені перші туристичні притулки Львівщини. 1924 р. у Львові створено перше на території Галичини карпатське товариство — Карпатський Лещатарський Клуб (КЛК), що почав організовувати регулярні лижні походи в Карпати. У 1935 р. великої активності набув осередок КЛК у с. Татарові, яким керували Мирон Малатинський та Юзеф Снайдер [12]. У роки Другої світової війни припинили своє існування майже всі туристичні споруди і туристичні транспортні шляхи Галицької карпатської туристичної інфраструктури внаслідок сильної руйнації. У повоєнні роки розпочався новий етап відбудови і подальшого розвитку туристичної інфраструктури України [4] (іл. 17).

Особливої уваги заслуговує астрономічно-метеорологічна обсерваторія на горі Піп Іван (іл. 18). Висота гори Піп Іван, або Чорної Гори, — 2028 метрів над рівнем Балтійського моря. Хоча гора Піп Іван й поступається величній Говерлі (2061 м н. р. м.) та Бребенескулу (2036 м н. р. м.) у абсолютній висоті, та все ж саме вона залишається однією з найбільш легендарних вершин Українських Карпат. Стратегічний проект будівництва обсерваторії на горі Піп Іван у лютому 1935 р. вперше озвучив генерал Речі Посполитої, інженер Леон Бербецький від імені Ліги протиповітряної оборони Польщі (LOPP) [6]. Він також запропонував директору астрономічної обсерваторії Варшавського університету Міхалу Камінському організувати роботу астрономічного відділу у новозбудованій метеорологічній обсерваторії. Крім того, існуюча у Варшаві обсерваторія Варшавського університету, у зв'язку із швидким ростом міста, ставала все менш придатною для астрономічних спостережень. Деталі розробки проекту, будівництва та подальшої долі обсерваторії мають свою довгу історію, що заслуговує на увагу в окремій публікації.

Обсерваторію називають «Білим Слоном» через те, що взимку буревії обліплюють стіни будівлі сні-

гом і льодом (іл. 19). Початок Другої світової перервав звичний плин життя обсерваторії. Припинився телефонний зв'язок із Варшавою, почався нелегальний перехід кордону, персонал почав готуватися до евакуації. У вересні 1939-го обсерваторія перейшла до СРСР. Тут було організовано першу в Радянському Союзі високогірну геофізичну обсерваторію і метеорологічну станцію. Але обсерваторія не проіснувала і двох років. Знову почалася війна, і сюди прийшли угорські війська. У 1941—1944 рр. на вершині був обладнаний спостережний пункт. Відколи угорці залишили будівлю, вона не охороняється [6].

З початку вересня 2012 р. на замовлення Прикарпатського Національного університету на території «Білого Слона» розпочались консерваційні роботи. На даний момент подальша доля колишньої обсерваторії ще не відома. Проводяться негоціації із Варшавським університетом стосовно залучення європейського фінансування до реконструкції будівлі.

Початок XXI ст. відзначився привернениям уваги і до менших об'єктів гірської архітектури в Україні. Івано-Франківська фундація «Карпатські стежки» з 2001 р. займалась проблемою відновлення притулку на полонині Плісце під Ґрофою. Спочатку були зібрані матеріали попереднього погодження та, за згодою держлісгоспу та екологічних служб, заготовлені лісоматеріали для його відновлення. Але на той час полонина Плісце була частиною заказника державного значення «Грофа» і, згідно із «Положенням про заказник», на його території заборонене будівництво. Не заборонена реконструкція існуючого будиночка, але його, згідно із документами, немає. Незважаючи на труднощі, в 2005 р. розпочалось будівницво нового притулку. Розібрано руїни старого мисливського будиночка і трохи нижче по рельєфу створено нову будівлю. Активну участь з відновлення притулку брали добровольці.

Окрім згаданої обсерваторії на Попі Івані в українських горах розташовано ще багато інших інженерних споруд. В Україні є 186 метеорологічних станцій, які реєструють погоду по всій території держави [13]. Найвисокогірніша сніголавинна метеорологічна станція «Пожижевська» знаходиться в Івано-Франківській області. Вона розташована на висоті 1450 метрів над рівнем моря (іл. 20). 110 р. тому звичайна гуцульська колиба стала першим приміщенням кліматичної станції. В роки Першої світової війни її розібрали на укріплення. У 1958 р. відновив роботу біостаціонар, а через рік — метеостанція. Полонину Пожижевська сміливо можна внести у книгу рекордів Карпат. Це найвітряніше місце в горах, найвологіше в Україні. А ще тут найвисокогірніше місце праці — знаходяться біостаціонар Інституту екології Карпат НАН України і сніголавинна метеостанція. Працюють тут лише чоловіки. Чотири техніки-метеорологи, інженер-гляціолог, технік-гляціолог, радіотехнік і водій-електрик. Через



Іл. 19



Іл. 20



Іл. 21



Іл. 22



Іл. 23

кожних три години в ефірі передають дані: температура, тиск повітря, сила і швидкість вітру, хмарність, барометричні тенденції в Київський гідрометцентр. Там на основі цих даних складають карту прогнозів. Взимку, яка тут триває п'ять місяців, розраховують прогноз лавин.

На Закарпатті найвисокогірнішою є метеостанція Плай на Боржавському хребті (Воловеччина) (іл. 21). Схожі метеостанції розташовані в Криму (Ай Петрі) (іл. 22).

В українських горах розташовані також інженерні споруди стратегічного призначення. Більшість із них створювались в період Радянського Союзу і зараз не діють або були повністю знищені. Один із таких об'єктів зберігся в Покутсько-Буковинських Карпатах. Тут в горах, що простягаються вздовж румунського кордону, на висоті 1565 м н. р. м., величну гору Томнатик вивершують білосніжні і загадкові кулі колишньої радіолокаційної станції «Памір». Подібні куполи колись також височіли на Боржаві, на горі Стій (1681 м) [11]. Військове містечко на «Памірі» (в/ч 39858) було повністю високогірною автономією, на території якого знаходились: пекарня, їдальня, спальні приміщення, баня, пральня, продовольчі склади (загальна площа приміщень: 1430 м^2). Продукти на гору завозили власними силами. Заготівля таких харчів як цукор, сіль, мука, крупи, консерви проводилася на півроку наперед. З часом об'єкт стратегічного значення, увінчаний білосніжними кулями, поступово перетворюється на притулок від негоди для овець і туристів (іл. 23). На сьогоднішній день гірські радіолокаційні станції активно діють на території Криму.

Особливості виживання в умовах високогір'я мають свої жорсткі правила, що впливає на специфічний підхід до проектування об'єктів такого призначення. Правильна їх розробка часто стає запорукою збереження життя та здоров'я людини.

Фактично проектування високогірних об'єктів починається з розробки їх цілої мережі на території гірського масиву, системи маркувань і забезпечення шляхів. Відповідний багаторічний досвід в Європі є запорукою підвищення безпеки туристів та альпіністів. Незважаючи на те, що українські гори стають щораз більш популярними і серед зарубіжних мандрівників, підхід до забезпечення певних умов існування поза межами високогірних поселень не міняється і залишається на рівні початку минулого століття. Відсутні як соціальні і технічні засоби для ефективного рятівництва на території Українських Карпат, так і відповідні об'єкти, що можуть забезпечувати таку діяльність. Від багатьох притулків не залишилось і фундаментів. Десятиліття прикладом недбалості була обсерваторія на Попі Івані — неймовірна пам'ятка архітектури, що мала б бути гордістю держави. Вісутність зацікавлення цим питанням в Україні не може не дивувати. На сьогодні передовим є закордонний досвід, який в нашій країні фактично не втілюється.

Це підкреслює актуальність нашого дослідження, яке покликане вивчити і систематизувати передовий світовий досвід та привернути увагу до проблеми комплексної розробки об'єктів високогір'я спеціального призначення саме в Україні.

1. Державний класифікатор будівель та споруд України. Видання офіційне. — К. : Держстандарт України, 2000.

2. *Карашецький Я.З.* Формування будівель гірських туристичних притулків / Я.З. Карашецький, Ю.А. Рочняк // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура. — Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2010. — № 674. — С. 72—79.
3. *Максимов О.Г.* Горно-рекреационные комплексы / О.Г. Максимов, Е.А. Ополонникова. — М. : Стройздат, 1981. — 120 с
4. *Петранівський В.Л.* Туристичне краєзнавство / В.Л. Петранівський, Й.М. Рутинський. — К., 2006. — 576 с.
5. *Пономаренко И.* Здесь вам не равнина, здесь климат иной / И. Пономаренко // Architect. — К., 2012. — № 3 (40).
6. *Соколовський З.* Унікальна високогірна обсерваторія на горі Піп Іван (Довгий шлях до відбудови) / З. Соколовський // Архітектура, будівництво, інтер'єр, мистецтво. — К., 2005. — № 4.
7. *Sofianos D.Z.* «Metéora» / D.Z. Sofianos // Holy Monastery of Great Meteoro, 1991.
8. *Weker Waclaw.* O schroniskah gorskih / Waclaw Weke // Architektura i budownictwo. — № 10. — 1935.
9. http://www.epochtimes.com.ua.
10. http://hills.ks.ua.
11. http://igormelika.com.ua.
12. http://www.stezhky.org.ua.
13. http://temp.karpaty.com.ua.

Olha Kuziura

ON DYNAMIC DEVELOPMENT AND SYSTEMIC ANALYSIS OF SPECIAL OBJECTS IN HIGHLANDS

The article for the first time has presented a review of special objects situated in mountain highlands. In the course of research-work a statement has been proven that many aspects of the problem were not sufficiently investigated until nowadays, particularly in Ukraine. Some specific characteristics of historical development as for discussed objects — in the world as well as in Ukraine — had been thoroughly studied and analyzed with subsequent creation of the whole picture of constructions. In the course of research-work some light has been thrown upon most striking examples of highlands architecture; the sum of ones has presented a basis for author's own classification in the whole variety of objects. Conclusion has been made that in Ukraine with its rich natural mountain conditions the development of highlands architecture was stopped during the World War II. At the same time the temp of progress in those objects has only grown abroad and especially in Europe with corresponding quite positive results. The attention to mentioned issue has become a guarantee for safe sojourn under extreme highland conditions.

Keywords: special objects of highlands, mountain asylum, observatory, residential buildings, engineering conctructions.

Ольга Кузюра

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ОБЪЕКТЫ ВЫСОКОГОРЬЯ — ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ. СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ

В статье впервые проведен комплексный обзор специальных объектов высокогорья. Выявлено, что многие аспекты данной темы еще недостаточно исследованы, особенно в Украине. Изучена и аналитически изложена специфика истории развития данных объектов в мире и на Украине. На наиболее представительных примерах высокогорной архитектуры автором создана их собственная классификация, которая могла бы охватить все их разнообразие. Установлено, что на территории Украины, где горные ресурсы особенно разнообразны, развитие высокогорной архитектуры фактически остановилось еще во времена Второй мировой войны. В то же время во всем мире, и особенно в Европе, темпы развития такого типа объектов постоянно возрастали, что и привело к впечатляющим результатам. Внимание к данной проблематике стало гарантией повышения уровня безопасности пребывания в часто экстремальных условиях высокогорья.

Ключевые слова: специальные объекты высокогорья, горный приют, обсерватория, жилые постройки, инженерные сооружения.



Юлія ЯНЧУК

ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА РОСТИСЛАВА ГЛУВКА

У статті розглядається творчість Ростислава Глувка (1927—1990) як майстра графічного мистецтва. Здійснюється спроба систематизації великого творчого доробку автора в галузі оформлення та ілюстрування книжкових, газетно-журнальних видань, різних жанрів прикладної графіки, тематичних циклів рисунків, начерків композицій, малярських творів тощо. Мистецтвознавчий аналіз пам'яток проводиться співвідносно загальної конфігурації творчих зацікавлень Ростислава Глувка, у контексті історії розвитку українського образотворчого мистецтва XX ст.

Ключові слова: Ростислав Глувко, Кременець, Лондон, графіка, жанри прикладної графіки, ілюстрація, оформлення книг.

Наприкінці 80-х років XX ст. внаслідок загального національно-духовного піднесення в Україні посилилося зацікавлення українською культурною спадщиною, яке проявилось у ряді наукових і публіцистичних праць. Багато забутих і невідомих українських мистецьких імен було повернено на Батьківщину. Дуже вагоме місце у цих дослідженнях відіграє аналіз мистецтвознавчої літератури, де загалом розкриваються мистецькі процеси, які відбувались у європейських та українських культурних середовищах XX ст., зокрема напрацювання О. Федорука, В. Овсійчука, Д. Горбачова, О. Голубця, Р. Шмагала, О. Ріпко, Р. Яціва, С. Черепанової. Дослідження згаданих науковців дають можливість визначити, в контексті яких мистецьких процесів формувалась творча манера Ростислава Глувка. Адже ці та інші автори звертали увагу на аспекти, що стосуються української культури в Україні та діаспорі, відкрили нові або забуті імена, маловідомі події.

Одним з нововідкритих представників образотворчого мистецтва української еміграції став Ростислав Глувко — художник-графік, іконописець, маляр. Сьогодні особливо актуалізується питання систематизації значного творчого доробку цього автора, а також поглиблення наукових оцінок його праць в різних видових і жанрових групах. У зв'язку з цим вбачаємо наше завдання у заповненні суттєвої прогалини в українському мистецтвознавстві, пошуків дієвих шляхів інтеграції графічної спадщини Ростислава Глувка в загальноукраїнський художній і науковий контекст. Доцільність окремого розгляду творчості Р. Глувка зумовлюється малою кількістю проведених дотепер досліджень з історії українського мистецтвознавства взагалі, та мистецтвознавства в діаспорі — зокрема. Стаття є спробою відповіді на запитання, в чому полягає особливість, а часто й унікальність постаті Глувка як графіка.

Імені Ростислава Глувка досі не було приділено спеціальної уваги в окремому мистецтвознавчому дослідженні. Творчість та окремі живописні, графічні праці Р. Глувка обговорювалися переважно на сторінках періодичних видань діаспори. Низка статей про митця належала В. Луціву — бандуристу, концертному співаку-тенору з Англії. Творчість художника висвітлювалась в Україні у працях таких науковці, як Р. Яців, Д. Степовик, Г. Черниxівський, В. Рожко. Надзвичайно важливим в цьому контек-

сті є опублікування у 2004 році спогадів самого ж Ростислава Глувка «Memorabilia», які описують деталі життя, побуту а, пізніше, переживань та важливих випробувань митця та його сім'ї.

Ростислав Глувко (1927—1990) народився у с. Сураж Шумського району, натомість його творча біографія найбільш повно розкрилася вже у Лондоні. Його спадщину складає значне число живописних картин та іконописних творів, станкової, книжково-журнальної та прикладної графіки, а також художнього текстилю, кераміки малих форм та інших видів декоративного мистецтва. Ростислав Глувко був активним членом Союзу Українців Британії (СУБ), відіграючи певну роль в культурних ініціативах у Лондоні та в західній українській діаспорі в цілому впродовж 1950—1980-х років. Тим не менше, попри помітність цього митця в культурно-мистецьких колах того часу, його мистецтво на сьогодні висвітлене вкрай вибірково, що утруднює популяризацію його спадщини в Україні. Мистецькі полотна Ростислава Глувка захоплюють своєю різноманітністю жанрів та широким світосприйняттям.

Серед рушійних моментів розвитку своєї творчості митець наголошував на ролі щорічних канікулярних художніх студій у Кременці у 1930-х роках, які організовували творчі постаті міста, вчителі Кременецького ліцею на чолі із професором з Кракова Станіславом Схейбелем. Студії об'єднали місцевих та приїжджих художників з України та Польщі у мистецький осередок, що кожного літа проводив художні пленери та на їх основі організовував виставки. Серед пленеристів були такі знані особистості, як Станіслав Щепанський, К. Мітера, Євстахій Васильківський, Ян і Ганна Цибіс, Георгій Вольф, Еміль Крха, Леон Ормезовський. У десятирічному віці Ростислав мав нагоду споглядати і пробувати свої сили поряд із пленеристами. У 1938 р. в каталозі львівської виставки праць митців-самоуків, ініціатором якої була Асоціація незалежних українських митців, згадувалось ім'я кременчанина Ростислава Глувка, а сама його робота була надрукована в ілюстрованому додатку до «Українських вістей» у цьому ж році.

У жанрах прикладної графіки Ростислав Глувко найбільш активно проявив себе в оформленні платівок, книг, проектуванні листівок та марок, обгорток для промислових товарів «Persil» та «Nestle», плакатів тощо. Вперше графічні здібності хлопця проявились у період перебування в таборі з інтернованим польським кадетським корпусом у Палестині. Від руки чорнилом він виконував факсиміле квитків до табірного кінотеатру. Крім того, він малював схеми мікроорганізмів табірному вчителю біології. У видавництві «Хвилі Дністра» (США) вийшло понад 15 обгорток до грамплатівок, деякі з них були внесені до спеціального реєстру найкращих грамофонних платівок виданих у США. З осені 1949 р. він почав відвідувати художню школу «Hammersmith Art School», де вивчав курси каліграфії, естампних технік. Із середини 1950-х рр. працював дизайнером, художником і частково адміністратором графічно-дизайнерської фірми «Russel Artists» [2, с. 247].

Як графік він малював пам'ятні поштові марки, а саме серії, приурочені тисячоліттю Хрещення України, серед яких варто відзначити «Церкви на Волині», де відображено у мініатюрі 10 храмів: Почаївську лавру, Замкову церкву в Острозі, Миколаївський собор в Кременці, собор у Ковелі, собор у Рівному, Покровську церкву у Низькеничах, Успенський собор у Володимиро-Волинську, Воздвиженську церкву у Луцьку, Монастир у Межиріччі та Георгіївську церкву в Берестечку. До мистецьких напрацювань художника також належать серії марок «Одяг Волині та Волинського Полісся», «Тисячоліття Хрещення Руси-України», «Історичні герби визначних міст України» та інші. Крім марок та обгорток до грамофонних платівок Ростислав Глувко виконував ілюстрації до журналів та книг. Зокрема, до оформлених ним книг належать «В німецьких млинах смерті» П. Мірчука, «Московщина» Ю. Будки, «На крилах життя» М. Фостуна, «A Millennium of Christian Culture in Ukraine», «Звідуни степових когорт» М. Фостуна, «Вояки воякам», «На шляхах життя», «Історичний шлях Росії до большевизму» С. Горака, «Рейд без зброї» Юрія Борця-Чумака, «Який харч, таке здоров'я» Степана Зощука, «Ukraine and the Ukrainians», «Мозаїка моїх споминів» Євгена Побігущого-Рема, «Грані культури» Степана Говерля, «Моє ремесло» Святослава Караванського, «Туга за Україною» Любомира Лосенка, «Плем'я непокірних» та «Шляхами смерті» М. Фостуна, «Невольниць-

кі плачі» Зиновія Краківського, «У вирі боротьби» Юрія Борця та ін.

Оформлення афіш, книжкових видань, листівок, грамзаписів Р. Глувко виконував, поєднуючи метод типографіки та метод ручного виконання цілих сюжетно-віньєтних комплексів. Систему образотворчих засобів він підбирав відповідно до кожного окремого випадку і чітко розмежовував пошукові та постановочні завдання. Характерною особливістю митця було те, що він постійно пов'язував свої художні пошуки із українськими мистецькими та культурними традиціями. Сміливо міняв образний лад композицій. Тривалий час художник ілюстрував та займався оформленням журналу «Юні друзі».

Твори художника знаходяться у приватних колекціях, а значна частина робіт розміщена у приміщенні Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, де з 2010 р. діє кімната-музей Ростислава Глувка, в якій експонуються картини, ікони та інший матеріал, пов'язаний з життям та діяльністю митця. Це здійснено за сприяння його доньки Світлани Глувко та найближчого товариша художника Володимира Луціва[1]. Наприкінці 2010 р. Володимир Луців поповнив експозицію музею Р. Глувка п'ятьма грамзаписами, які тиражовані в обгортках, оздоблених графічними малюнками Ростислава Глувка: «Мій рідний край», «Серця у пісні обнялись», «Думи і пісні», «Українські та неаполітанські пісні», «Чабан». Це чудове поповнення музею, безцінний матеріал для вивчення творчої спадщини обох митців.

Обгортки до платівок — це повновартісні композиції, що стильово близькі до деяких малярських творів художника. Особливу увагу привертає до себе обгортка «Мій рідний край». На ній — окремі сюжетні малюнки: чумак повертається з Криму, везе сіль в Україну на фоні ночі; грозові хмари, з яких виглядає місяць; Чумацький Шлях, на якому розсипана сіль, відбивається в небі. Борці за волю України — козаки доби Хмельниччини, холодноярівці, січові стрільці, воїни УПА. Кобзар на кобзі грає. Цей малюнок свідчить про те, що «наша дума, наша пісня не вмре, не загине».

Обгортки оздоблені образами-символами України: Собор символізує високу духовність українського народу. Сонце — символ енергії, світла, які посилаються з неба на нашу землю. Дерево — невмирущість народу України, міцний зв'язок між поколіннями. Три образи хрестів: козацький з тризубом, повстанський березовий і чорний гулагівський. Вони розкидані по всьому світові. Чайка, що кигиче над землею — це образ матері в скорботі. Зозуля символізує смуток і розпач. Всі ці малюнки переплетені гронами червоної калини, яка є оберегом України.

Крім платівок, майстерно оздоблених рукою Ростислава Глувка, Володимир Луців надіслав дві афіші українською та англійською мовами, що виконані в чорно-оранжевих кольорах: «Концерт українських ансамблів СУБ з Великобританії та хору «Гомін» з України, танцювальна група «Орлик». Гість-артист, тенор, бандурист Володимир Луців».

А ще — дві газетні статті: «Українські думи на сценах англійських театрів (часопис «Українська думка», Лондон, 17.11.1978 р.) та «Бандура знову на сценах британських театрів» (часопис «Українська думка», Лондон, 30.11.1989 р.). Ці статті свідчать про те, що Ростислав Глувко був не тільки художником, але й знавцем інших видів мистецтва і популяризував їх у світі. Його діяльність сприяла розповсюдженню української культури, створенню позитивного іміджу України.

Ростислав Глувко активно працював як вільний графічний дизайнер та митець, експериментуючи з разноманітними матеріалами: від акрилу, олійних фарб, акварелей до темпери. Вперше його роботи експонувалися у «Галереї Еко» у Детройті, США (1980). Після цього на виставках у Манчестері (1981), Брадфорді (1982), у картинній галереї Фойлз, Лондон (1982), на Міжнародній виставці українських митців, Торонто, Канада (1982), він також мав персональну виставку в Українському католицькому університеті у Лондоні (1985) [1, с. 175]. Він знайшов себе як митця і в поштівках, виданих коштом волинських організацій Вінніпегу: до 1000-ліття Хрещення України великого і малого формату поштівки: Почаївська Лавра на Волині, кольоровий портрет митрополита Іларіона, поштівки з Різдвом

[1] Володимир Луців — відомий світові співак, пропагандист української пісні, кобзарського мистецтва, громадський діяч. Він — уродженець міста Надвірна Івано-Франківської області, сьогодні мешканець м. Лондона.

Христовим із зображеннями Волинських храмів, до 40-ліття організації волинян у Вінніпезі поштівку «Замкова башта в Луцьку». Ювілейна картка до 1000-ліття хрещення України «Почаївська Лавра Волині» (формат 30 x 21 см) є дуже символічна: на білому фоні зверху на стрічці бузкового кольору «1000-ліття Хрещення України», під ним зліва Преподобний Іов, внизу Почаївська Лавра, над нею ліворуч чудотворний образ Божої Матері, праворуч Стопа Божої Матері, під кожним зображенням на кольоровій стрічці відповідний напис.

Як творча індивідуальність Ростислав Глувко проявив себе і в інших галузях національного українського мистецтва: книжкове оформлення, маляр на історичну тематику, в галузі релігійного малярства — іконопису. Його досвід як графіка не втрачає актуальності й сьогодні, оскільки йому вдалося знайти власну концепцію адаптації універсальних ідей мистецтва в системі українського національного мистецтва.

1. *Глувко Ростислав*. Memorabilia: Спомини / переклад з англ. Марії Яців ; вступ. ст. Марти Енкала, Романа Яціва ; післяслово Світлани Глувко. — Львів : Афіша, 2003. — 176 с.; 24 с. іл.
2. *Яців Р.М.* Українське мистецтво ХХ століття: Ідеї, явища, персоналії : зб. ст. / Р.М. Яців. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — 352 с.

Yulia Yanchuk

ON SOME FEATURES OF ROSTYSLAV HLUVKO'S GRAPHICAL ARTISTRY

Creative works by Rostyslav Hluvko (1927—1990), maître of graphical art have been considered in the article. An attempt of systematization has been made in artist's enormous heritage including printed products, laying projects and illustrations of books, journals, newspapers, various genre applied graphical sheets, thematic cycles of drawings, sketches of painted compositions etc. Scientific analysis in artifacts has been performed in accordance with general configuration of Rostyslav Hluvko's creative inclinations, within the framework of Ukrainian Fine Art, its history and contemporary state.

Keywords: Rostyslav Hluvko, Kremenets, London, graphical art, genres of applied graphics, illustration, book design.

Юлия Янчук

ОСОБЕННОСТИ ГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА РОСТИСЛАВА ГЛУВКО

В статье рассматривается творчество Ростислава Глувко (1927—1990) как мастера графического искусства. Осуществлена попытка систематизации большого творческого наследия художника в сфере оформления и иллюстрирования книжных и газетно-журнальных изданий, различных жанров прикладной графики, тематических циклов рисунков, набросков композиций живописных произведений и т. п. Искусствоведческий анализ памяток проводится в соответствии с общей конфигурацией творческий интересов Ростислава Глувко, в контексте истории развития украинского изобразительного искусства ХХ века.

Ключевые слова: Ростислав Глувко, Кременец, Лондон, графика, жанры прикладной графики, иллюстрация, оформление книг.



Василь ОДРЕХІВСЬКИЙ

АНТРОПОМОРФІЗМ У СУЧАСНІЙ СКУЛЬПТУРІ

У статті розглядається кілька прикладів сучасних тривимірних арт-об'єктів, інсталяцій, які тяжіють до категорії монументальної скульптури. Аналіз проводиться у площині їх схожості з людським тілом, як прагнення апелювати до людських філософських проблем, уникаючи прямого зображення фігуративних форм.

Ключові слова: антропоморфізм, скульптура, тіло, органічність.

Незважаючи на абстрактність форм, що притаманна значній частині сучасної скульптури, спостерігається певна тенденція до уподібнення і створення візуальних зв'язків із людиною і властивостями її тіла. Тому метою нашого пошуку є проведення аналізу деяких прикладів сучасної скульптури в площині її схожості і зв'язку з тілом людини.

У своїх теоретичних пошуках, які по-особливому стосуються скульптури XX століття, її відмінності від творів попередніх етапів в історії, історик мистецтва Розалінд Краус зазначає: «Огюст Роден і Константин Бранкузі зробили перше зусилля для того, щоб змістити точку походження тіла з середини на поверхню. Сучасна скульптура активно продовжує це зміщення за допомогою формальної і абстрактної мови. Ця абстракція робить те, що нам стає все складніше виявити, впізнати людське тіло у цих мінімалістичних творах, складніше також через наші упередження проектувати себе у їхній простір. Але наше тіло і досвід, який з нього випливає, не становлять меншої частини сюжету цієї скульптури, навіть якщо вона потребує кількох сотень тон землі» [1].

Ця концепція дає нам змогу зрозуміти, що людське тіло може бути навіть в найбільш абстрактних формах, достатньо помітити і зрозуміти його в об'ємах, характері ліній і матеріалах, які закладені у скульптурі.

Більшість мінімалістичних скульптурних творів середини XX ст. були відчутно такого самого розміру, що й людське тіло. Незважаючи на свою редукцію засобів вираження, скульптура прагне зберігати свій зв'язок із людиною як об'єктом пластичного дослідження. В результаті — враження внутрішнього світу, створене цими творами, може відповідати антропоморфічній проекції.

Для прикладу ми візьмемо кілька монументальних арт-об'єктів, які були створені нещодавно. В одному з найбільших і найвідоміших виставкових залів Парижа Ґранд Пале, який був побудований у 1900 р. для Всесвітньої виставки, починаючи з 2007 р. відбувається проект «Монумента». Він полягає в тому, що кожного року запрошують одного відомого митця для створення монументальної роботи, призначеної для гігантського внутрішнього простору цієї будівлі — під його скляним нефом. Для другого випуску цієї виставки у 2008 р. був запрошений американський скульптор-мінімаліст Річард Серра, який запропонував композицію «Променад». Річард Серра є яскравим представником те-

чії арт-мінімаль і одним з його основоположників і активних діячів ще з 1960-х років. У своїх скульптурах він цікавиться вагою, гравітацією, важкістю, рівновагою, організацією простору.

Композиція «Променад» (Іл. 1) складається з п'яти величезних сталевих листів прямокутної форми висотою 17 метрів, шириною — 4 метри і вагою — 75 тонн кожен, які вертикально поставлені в ряд вздовж поперечної осі зали Гранд Пале, творячи своєрідний ритм. Погляд глядача заінтригований не тільки їхнім гігантизмом. Ці скульптури на кілька градусів є нахилені в боки — кожен сталевий лист в інший бік. Вони створюють враження, ніби глибоко вгрузли в землю, але в той же час — ніби повільно рухаються.

Робота Річарда Серра «Променад» продовжує встановлювати свою аналогію відносно до людського тіла. Мало важливо, що розміри цієї роботи виходять далеко за людський масштаб. Розалінд Краус, говорячи про певний зв'язок форм мінімалістичних творів і людини у своїй статті про скульптуру Річарда Серра, ще в 1986 р. висуває думку: «Є очевидно, що, певним чином, значна частина скульптур Річарда Серри служить образом людського тіла. Якщо точніше, вона працює як моделювання, імітування (у найрізноманітнішому вигляді) теми людини, як образ ідеального стану спокою чи інтенціональність дії, верховенства причини чи відмова від почуттів. Крім того, вона добре працює незалежно від її ступеня фактичної подібності з людським тілом. Вся генерація скульпторів модерністів першої течії демонструвала здатність скульптури відтворювати сюжет людини у вигляді найпростіших і найзвичайніших форм: починаючи від форми яйця до чашки чаю. Найважливішим тут є тільки те, що скульптури пропонують глядачеві сприйняття людського сюжету, про який вони скандують з наполегливістю — те, що повинне нас в першу чергу цікавити» [1].

Недаремно композиція з цих мінімалістичних скульптур Річарда Серра називається «Променад» (в перекладі з франц. — «прогулянка»). Вона може уособлювати образ велетня, який крокує, йде, і кожна з цих стел немовби фіксує момент кроку, наступний відрізок шляху, мить дотику цієї постаті із землею. Завдяки невеликому нахилу в бік кожної з цих стел створюється поступова динаміка, в якій і уособлюється це крокування. При такій висоті і вазі в кількадесят тонн — кожен із цих п'яти сталевих пластів, навіть при зовсім невеликому нахилі, наповнений внутрішньою енергією і володіє вираженою динамікою, а при наближенні глядача до них може



Іл. 1. Річард Серра, «Променад», сталь, 5 листів 17 х 4 х 0,2 м, Гранд Пале, Париж, 2008



Іл. 2. Аніш Капур, «Левіафан», мембрана PVC, 34 х 72 х 100 м, Гранд Пале, Париж, 2011



Іл. 3. Аніш Капур, «Левіафан» (вигляд із середини), мембрана PVC, 34 х 72 х 100 м, Гранд Пале, Париж, 2011



Іл. 4. Аніш Капур, «Марсіас», мембрана PVC, 35 x 23 x 155 м, Тейт Модерн, Лондон, 2002



Іл. 5. Аніш Капур, «Марсіас», мембрана PVC, 35 x 23 x 155 м, Тейт Модерн, Лондон, 2002

виникати невелике запаморочення і відчуття реального падіння цих пластів.

Пізніше, у 2011 р., «Монумента» представляє британського художника індійського походження Аніша Капура і його творіння «Левіафан» (Іл. 2). Скульптури Аніша Капура давно мали тенденцію до досить таки агресивного вторгнення в поле зору глядача, як і до просторової окупації, заповнення найбільш можливого рівня. Висота «Левіафана» складає майже 35 метрів, сягаючи лімітів простору, він майже торкається до металевих конструкцій стелі палацу.

Створений з мембрани PVC, цей твір складається з чотирьох з'єднаних між собою надутих сфер (наповнених повітрям) і які творять єдиний об'єкт скульптури. Займаючи площу приблизно 150 кв. м, скульптура в плані нагадує трилисник, який повністю повторює внутрішню форму палацу: як стверджує сам художник, «простір диктує пропозицію». Через свою монументальність і спосіб розвитку у просторі, неможливо мати цілісний вигляд скульптури. Обходячи її з усіх боків, глядач уявно відтворює властиву їй форму трилисника більш чи менш точним способом.

Але на початку глядачеві пропонується ввійти безпосередньо всередину в «Левіафана» (Іл. 3). Активне світло, яким наповнений виставковий зал завдяки скляному дахові, відіграє важливу роль — воно просвічує темно-вишневу мембрану скульптури і перетворює замкнений простір інтер'єру інсталяції, наповнюючи його темно-червоним кров'яним монохромом, в який пірнає і занурюється глядач. У цьому творі, як і в інших творах художника, колір грає істотну роль, оскільки він є фундаментальним елементом загалом у мистецтві Аніша Капура. Метою художника було створити особливу асоціацію з чимось тілесним, органічним, і дати змогу глядачеві ввійти всередину в нього.

Фактично, скульптура просто поглинає глядачів. «Левіафан» є образом біблійного монстра, втілення темної і могутньої сили. В той же час Аніш Капур заявляв про свою скульптуру, що він мав намір створити три «діри-увігнутості», а не три «об'єми-наповненості» в цьому хрестоподібному просторі Гранд Пале. Йдеться про бажання створити образ «внутрішності», про тіло. До певної міри це може апелювати до форм Вілендорфської Венери, до чогось дуже жіночного. Наповнити цей простір чимось чи просто ввійти — це зробити його вагітним.

Трохи раніше, у 2002 р., Аніш Капур реалізував свою скульптуру «Марсіас» (Іл. 4, 5) в рамках проекту «Серії Юнілевер» для Національного музею модерного і сучасного мистецтва Тейт Модерн у Лондоні. За принципом це аналогічний проект «Монументі»: щороку художники створюють спеціальний монументальний твір для найбільшої зали цього музею — Турбін Хол — з метою переосмислити цей простір, втрутитися в нього, запропонувати новий погляд. Більшість проектів, реалізованих для цього місця, є гігантськими — це, мабуть, сам простір навіює розміри творів.

«Марсіас», довжиною 155 метрів і 35 метрів висотою, досягає максимальних вимірів простору. Дво-

стороння труба зроблена з мембрани PVC і натягнута на три величезні сталеві обручі — мабуть найбільш «сайт-специфічна» інсталяція (з англ. «site-specific» — термін, яким позначається проектування і приналежність твору мистецтва для конкретно визначеного місця) з-поміж усіх робіт, які були реалізовані для цієї зали. Твір, якому властива поведінка колонізатора свого власного середовища.

Сатир Марсій, який кинув виклик Аполлону, був засуджений до тортур і з нього здерли шкіру живцем. Цей жорстокий грецький міф дає назву цій скульптурі, як стверджує Аніш Капур: «В міфі Марсіас грав краще на флейті, ніж Аполлон. Мстивий бог наказав зняти шкіру сатирові живцем за цю образу. Для мене «Марсіас» є здертою шкірою з тіла, а також об'єктом, який нібито запрошує в нього ввійти. Я не шукаю ефектів постановки, натомість мене цікавить постійна конфронтація людини з простором через твір» [2].

«Марсіас» Аніша Капура нагадує мускул, натягнуту шкіру, барабанну перетинку... Всі ці образи органів є демонстровані поза їхнім тілом, на які схожа робота британського скульптора. Граючи на поверхні і зовнішньому вигляді речей, Аніш Капур надає шкірі особливої ролі. Шкіра позначає межу між «внутрішнім» і «зовнішнім». Це якраз і означає цей пошук мистецтва, який шукає глибоке на поверхні.

«Марсіас» постає незвичною і містичною формою. Ми запитуємо себе: що є «Марсіас»? З його яйцеподібною та еліпсовидною формою він може бути також екзотичним фруктом або хижацькою рослиною. Але, зважаючи на його червоний колір, насичений і глибокий, характер матеріалу і текстури — ми, мабуть, віддамо перевагу людському органу. В будь-якому випадку ця інсталяція має в собі однозначно щось органічне.

Виконання багатьох творів у «кров'яному» червоному кольорі характеризує зацікавлення Аніша Капура внутрішністю тіла. Зрештою, як він і саме зазначає, він намагається працювати з особливим типом червоного, таким як кров, як здерта шкіра. В той же час він пробує перевести зовнішній експеримент з надзвичайно великими об'ємами на деякий внутрішній досвід. Художник має надію, що цей досвід буде рухатися від простого моменту вісцеральної близькості до чогось більш складного, що може становити страх і, можливо, піднесене. Він відверто зацікавлений в ідеї містичності речей, що й часто становить своєрідну базу його концепцій.

Ми бачимо, що художники для створення певного образу добиваються асоціації з органічним тілом або людським тілом всіма можливими фізичними і естетичними методами, такими як форма, колір, текстура, природні властивості опірності тощо. Вони не намагаються відобразити людину через відтворення реальної чи стилізованої форми людського тіла, а навпаки — уникають цього.

Наскільки предметом філософії і основним питанням є відношення «людина — світ», настільки художників у мистецтві теж цікавить питання людини, і, незважаючи на далеку за схожістю до людського тіла форму, розглянуті нами скульптури апелюють якраз до філософських проблем людини.

1. *Krauss R*. Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson / R. Krauss. — Paris : Éditions Macula pour l'édition en langue française, 1977. — 318 p.
2. *Duponchelle V*. L'infini selon Anish Kapoor [Електронний ресурс] / V. Duponchelle // Paris : Le Figaro, 02.05.2011. — Режим доступу до джерела: http://www.lefigaro.fr/culture/2011 /05/02/03004-20110502ARTFIG00616-l-infini-selon-anish-kapoor.php.

Vasyl Odrekhivsky

ON ANTHROPOMORPHISM IN CONTEMPORARY SCULPTURE

In the article have been considered some examples of contemporary three-dimensioned art-objects, installations etc. that tend to a category of monumental sculpture. Analysis has been processed as for their similarity to a human body and in authors' endeavor of turn to a problem field of philosophy, in artists' avoidance of intermediate image of figurative forms.

Keywords: anthropomorphism, sculpture, body, organics

Васыль Одрехивскый

АНТРОПОМОРФИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ

В статье рассмотрены некоторые примеры современных трехмерных арт-объектов, инсталляций, которые тяготеют к категории монументальной скульптуры. Анализ проводится в плоскости их сходства с человеческим телом, как стремление апеллировать к человеческим философским проблемам, избегая прямого изображения фигуративных форм.

Ключевые слова: антропоморфизм, скульптура, тело, органичность.



Ярослав МИСЬКІВ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ НАВЧАННЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

Висвітлюється питання щодо ролі художника-дизайнера в суспільстві, етапи навчально-творчого процесу на факультеті Львівської національної академії мистецтв у м. Севастополі, чинники, які впливають на якість процесу, особливості професійної підготовки студентів — майбутніх дизайнерів у сучасних умовах, здобутки професорсько-викладацького складу як вирішального фактора діяльності вищої школи.

Ключові слова: факультет, дизайн, моделювання костюма, творчий процес, проектування інтер`єрів, культурологія, графічний дизайн, виставки.

Роль, яку відіграє дизайнер у суспільстві, визначна, оскільки він формує естетичні смаки кожної окремо взятої людини, а також повідомляє глядачам конкретну інформацію та відповідним чином доносить її. Попит на дизайнерські професії в Україні став надзвичайно великим. Факультет ЛНАМ у м. Севастополі є єдиним навчальним закладом у межах Криму, який має профільну кафедру «Дизайн», що проводить освітню діяльність за напрямом 0202, спеціальності 6.020207 «дизайн» (освітньо-кваліфікаційний рівень бакалавр), спеціальності 7.02020701 «дизайн за видами»: графічний дизайн, моделювання костюма, проектування інтер'єрів, ОКР «спеціаліст») та 0201 «культура» напрям підготовки ОКР «бакалавр» 6.020101 «культурологія». Факультет розвивається на інноваційній основі, опановуючи формотворчі та технологічні новації, які впродовж останнього часу адаптуються у методиці навчального процесу, що тяжіють до сучасних тенденцій розвитку дизайну [6]. Суть навчального процесу полягає у формуванні у студентів творчого мислення, високої професійної культури, а також поваги до культурних надбань свого народу і народів світу [5].

У роботі фахівців-дизайнерів важливою компетентністю є рисунок на всіх його стадіях. Без володіння основами академічного рисунка важко створювати щось нове, оскільки тільки досконало вивчивши об`єктивну форму ми можемо сміливо переходити до створення гармонійно узагальненого пластичного образу, інтерпретувати, «говорити» мовою символів тощо, тому сучасний дизайнер повинен добре знати засоби художньої мови, технічні прийоми, щоб його творча думка при складанні дизайнерських композицій не була скована. Пошукові графічні начерки дають змогу ефективно використовувати візуальне мислення митця-проектанта. У навчально-творчому процесі поетапні завдання є домінуючими, пошуки виразних пластичних образів виходять з джерел творчості. Джерелами творчості можуть бути: декоративно-прикладне мистецтво та твори образотворчого мистецтва усіх часів та народів, рослинний, тваринний та пташиний і підводний світи; природа, яка нас оточує та надихає. Це відкриє студентам бачення еволюції образу, який, проникаючи у навчально-творчі роботи, збагачує їх духовно, спираючись на асоціації, що пов`язані, наприклад, з мистецтвом стародавнього Херсонесу, чи іншими культурами Криму.

Ретельне вивчення об`єкта, його дослідження і аналіз з подальшими стилізацією, формалізацією і сим-

волізацією з метою перенесення зі світу фактів у світ образів дозволяє дає змогу студенту вийти за межі однієї теми, поєднуючи в єдине ціле кілька різних асоціацій. Твори набудуть зворушливості та багатозначності. Інтерпретуючи, слід охоплювати весь образ об'єкта, зображення якого захоплює та заохочує творчим підходом. Експромт, невимушене відношення до форми при вдало знайденому силуеті, деталей, пропорцій — все це властиво художникам-дизайнерам.

Відчуття пластичної форми, споріднене природі, зближує твір майстра з обраною спеціалізацією. У процесі творчого пошуку весь час необхідно ставити різні завдання в одній темі — це дасть можливість порівнювати знайдене та вдосконалювати образне вирішення теми.

Студентам завжди було властиве бажання досліджувати виразність того чи іншого композиційно-пластичного рішення в різних матеріалах. Вони повинні намагатися сміливо інтерпретувати гранично узагальнену умовність одного виду об'єкта та вільно перетворювати в умовність другого, що дуже важливо для творчого процесу.

У навчально-творчому процесі серед завдань велике місце приділяється питанню вивчення можливостей засобів художнього виразу в формальній композиції на площині. Ці загально теоретичні та практичні роздуми відіграють важливу роль у формуванні графічної мови сучасного дизайну, а створення образу є кінцевим результатом усіх навчальних завдань кафедри дизайну Факультета ЛНАМ у м. Севастополі. У цьому зв`язку найповнішим свідченням є семестрові перегляди навчально-творчих робіт, на яких виявляються як здобутки, так і проблеми.

Таким чином, створена викладачами Факультету навчально-методична база дає можливість бакалаврам і спеціалістам проявити та розвинути свої здібності у формотворчому процесі, стати професіоналами в дизайнерському мистецтві і прагнути до збагачення особистого професійного досвіду [7; 21; 9; 20].

Факультет ЛНАМ плідно співпрацює із Севастопольською міською організацією національної Спілки художників України та Севастопольською організацією Спілки дизайнерів України. Взаємодія Факультету з цими організаціями дає змогу студентам набути навичок творчої роботи, що мають велике значення для молодих художників. Це, у свою чергу, сприяє активній участі молоді в студентських, молодіжних виставках. Серед останніх мали успіх на 2-му Кримському студентському фестивалі реклами в Ялті, де Ю. Рисіній присудили перше місце у номінації «Фірмовий стиль». Творчий доробок демонстрували В. Атанова, О. Буянова, Є. Костінський, М. Кравченко, О. Федотов, О. Щербань, Т. Галіченко у залах Інформаційно-навчального центру «Русский музей: виртуальный филиал» Севастопольського факультету Саратовського державного соціально-економічного університету у 2012 р. Викладачі факультету заохочують студентів до участі у Всеукраїнських виставках (О. Федотов — «Триєнале графіки» (м. Київ), 2012).

Творчі здобутки студентів, їх креативність переконали сучасних мистецтвознавців та галеристів: Факультет Львівської національної академії мистецтв у м. Севастополі включено до партнерських платформ «ПІНЧУКАРТЦЕНТРУ» [26].

За останні роки рейтинг факультету підняли студенти і викладачі — учасники Всеукраїнської акції Національного конкурсу молодих дизайнерів одягу «Сезони моди — погляд у майбутнє» (м. Київ): Н. Духневич, О. Ясинська, Л. Комардіна. Людмила Комардіна — фіналістка національних та міжнародних конкурсів (перше місце 2010 — «Стиль моди»), (2010, 2011, 2012 — «Ukrainian Fashion Week», м. Київ), (2010 — «Russian Fashion Week», м. Москва), (2010 — «Fashion Summit», м. Туніс), (2011— «Lviv Fashion Week», м. Львів), (2011— «Ukrainian Fashion Games», м.Афіни), (2011 — «Holiday Fashion Week», м. Одеса), її творчі здобутки висвітлено у вітчизняних та міжнародних виданнях моди [16]. У 2011 р. випускницю факультету ЛНАМ у м. Севастополі Л. Комардіну прийняли до Спілки дизайнерів України.

Часто предметом обговорення у фахових виданнях, часописах є твори провідних викладачів факультету. На цей час вийшов цілий ряд публікацій в журналах та книгах, присвячених творчості М. Карпова [24], В. Коваленка [1; 14; 15; 23], Я. Миськіва [8; 17; 11; 18; 19; 10; 2; 12; 22; 3; 13; 4; 25].

Вдалою стала презентація Севастопольського факультету на святкуванні Дня міста Севастополя (2012), де були представлені не тільки курсові та дипломні роботи, а й разом з факультетом показали свій продукт випускники Факультету, що відмічено

Грамотою Севастопольської міської державної адміністрації. Фахівці, мешканці та гості міста звернули увагу на глибину осмислювання поставлених проблем, якість представлених випускних робіт бакалаврів та спеціалістів, стилістичне різноманіття проектів, професійність у роботі із складними фактурами та майстерно виконані складні авторські елементи декору, сміливі інноваційні дизайнерські рішення в комплектах одягу, графічному дизайні та дизайні інтер`єрів, широку наукову ерудицію випускників, про що свідчило достатньо обширне джерелознавство, використане при розробці наукових проблем, функціоналізм проектів та їх адекватність як глобальним, загальнокультурним, так і етнічним, чисто українським традиціям.

За період роботи факультету ЛНАМ у м. Севастополі було підготовлено більше 200 художників-дизайнерів, які успішно працюють у сфері дизайну м. Севастополя: Л. Комардіна — художній керівник приватного салону авторського одягу «Людмила Комардіна», Т. Свиридова — художній керівник приватної рекламної агенції «Імідж», А. Скупнова — арт-директор дизайн-студії інтер`єру «Амелі», К. Гладишева — дизайнер ТОВ «Рекламні технології», Л. Кузьміна — дизайнер упаковки рекламної агенції «Prowine», Н. Кованченко — дизайнер танцювального, весільного та святкового одягу тощо. А. Томашик, А. Скупнова, Л. Щербань працюють на факультеті ЛНАМ у м. Севастополі.

Таким чином, відкриття факультету в місті сприяло розвитку професійного дизайну в регіоні, який має глибокі історично-культурні традиції, а також — формуванню мистецько-культурного середовища Севастополя. Виходячи з міркувань і відгуків керівників організацій, де працюють випускники факультету, враховуючи популярність пропонованих форм навчання, відмінну реалізацію розроблених бакалаврами та спеціалістами проектів, можна з упевненістю сказати, що факультет розвиває традиції та кращі здобутки Львівської національної академії мистецтв, сприяє відродженню та розвитку найхарактерніших рис образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та дизайну Криму.

1. *Войханський В*. Зі своїх молодих переживань... / В. Войханський // Образотворче мистецтво. — 2006. — № 1. — С. 30.
2. *Горенкова Анна*. О песке, маяках и искусстве / Анна Горенкова // Литературная газета. — 2009. — 21 августа — 10 сентября. — № 16. — С. 8.
3. Графіка 2012. Триєнале графіки 2012 : каталог виставки. — К., 2012. — С. 3, 35, 68 : іл.
4. Графики Крыма. 2012 : альбом / сост. И.С. Липунов. — Симферополь : Н. Оріанда, 2012. — С. 24, 25, 115 : ил.
5. Культура й мистецтво Криму: історія, сучасність, тенденції й перспективи розвитку» : зб. статей. Факультет ЛНАМ у м. Севастополі. — Севастополь, 2007. — 240 с. : іл.
6. *Максименко А.В*. Педагогічні системи та навчальні методи в контексті основних мистецьких принципів / А.В. Максименко // Вісник ЛНАМ. — Вип. 13. — Львів : ЛНАМ, 2002. — С. 3—10.
7. Матеріали наукової конференції, присвяченої 225-й річниці м. Севастополя : зб. статей. Факультет ЛНАМ у м. Севастополі. — Севастополь, 2008. — 310 с. : іл.
8. Мистецтво України. 1991—2003 : альбом. — К. : Мистецтво, 2003. — С. 205, 411.
9. *Миськів Я.М*. Формотворчий процес на факультеті Львівської національної академії мистецтв у Севастополі / Я.М. Миськів // Вісник ЛНАМ. — Вип. 22. — Львів : ЛНАМ, 2011. — С. 74—82.
10. Презентація. Ярослав Миськів // Образотворче мистецтво. — 2008. — № 2. — С. 138 : іл.
11. Рисунок кримських художників : каталог. — Сімферополь : Пiрiт, 2003. — С. 14, 38.
12. *Сайгушкіна Т*. Вернісаж. Ярослав Миськів / Т. Сайгушкіна // Вісник ЛНАМ. — Вип. 21. — Львів : ЛНАМ, 2010. — С. 416—419 : іл.
13. Священный образ Тавриды: Православные святыни Крыма в изобразительном искусстве : альбом / сост. Т.С. Шорохова. — Симферополь : Н. Оріанда, 2012. — С. 124, 561, 585 : ил.
14. *Скобликова Марина*. Покоряя морские просторы / Марина Скобликова // Проэктор. — 2008. — № 2. — С. 118 : іл.
15. *Смикулис Ольга*. О любви к Севастополю в красках / Ольга Смикулис // Севастопольский меридиан. — 2009. — 4—10 апр. — С. 7.
16. События Ukrainian Fashion Week. Людмила Комардина // Ателье. — 2012. — № 12. — С. 7.
17. *Таірова Л*. Земля, що створила майстра / Л. Таірова // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 2. — С. 78—79.
18. *Таирова Л*. Язык метафор Ярослава Мыськива / Л. Таирова // Брега Тавриды. — 2004. — № 4. — С. 372—376.
19. Твори Севастопольських художників 1884—2006 : альбом. — Сімферополь ; Севастополь : Антіква, 2006. — С. 7, 84—85 : іл.
20. *Тумакова С.В*. Становлення і розвиток факультету Львівської національної академії мистецтв у Севастополі / С.В. Тумакова, Я.М. Миськів // Вісник

ЛНАМ. — Вип. 17. — Львів : ЛНАМ, 2006. — С. 89—96.
21. *Тумакова С.В.* Тенденции развития рынков образовательных услуг и рабочей силы: интерессы общества и работодателей. / С.В. Тумакова // VII Міжнар. наук.-практ. конф. — Донецьк : ДонНУЕТ, 2012. — С. 206—209.
22. Художники Крыма : альбом. — Симферополь, 2010. — С. 318, 343 : ил.
23. Художня виставка до Дня художника : каталог виставки. — К., 2010. — С. 35 : іл.
24. *Юрздицкая Елизавета*. Столько неба, столько моря, столько солнца… Неужели это все мое? / Елизавета Юрздицкая // Слава Севастополя. — 2010. — 27 февр.
25. Ярослав Миськів і його учні : каталог виставки. — Севастополь : ФЛНАМС, 2012. — 48 с. : іл.
26. http://prize.pinchukartcentre.org/ua/partner_platforms.

Yaroslav Myskiv

ON SOME ACTUAL PROBLEMS IN TEACING OF PRESENT-DAY DESIGNING

In the article some light has been thrown upon the problem of designer's place in society as well as certain stages of students' educative and creative progress during their training in Lviv National Academy of Arts, Sevastopol Dept. Especial attention has been paid to factors determining basic qualities of education, peculiarities of academic training of future designers under the present-day conditions , lecturing approaches of tutoring academic staff being most important factor of the higher schooling.

Keywords: department, design, dress design, educational process, interior design ,graphic design, artistic genre, art exhibition.

Ярослав Мыськив

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОБУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОМУ ДИЗАЙНУ

В статье освещается вопрос о роли художника-дизайнера в обществе, этапы учебно-творческого процесса факультета Львовской национальной академии искусств в г. Севастополе, факторы, которые оказывают влияние на качество данного процесса, особенности профессиональной подготовки студентов — будущих дизайнеров в современных условиях, достижения профессорско-преподавательского состава как решающего фактора деятельности высшей школы.

Ключевые слова: факультет, дизайн, моделирование костюма, творческий процесс, проектирование интерьеров, культурология, графический дизайн, выставка.



Рецензії

Михайло ЧОРНОПИСКИЙ

РОЗДУМИ НАД ПРОЧИТАНИМ

Ярослава Галик. Маленька українка у великому Парижі. — Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2012. — 196 с.

Повість «Маленька українка у великому Парижі» — це автобіографічний твір Ярослави Галик з Яремча, який авторка присвятила своїм онукам, але за тою присвятою стоїть і глибший зміст — присвята всім українцям, що волею обставин вже не одне століття змушені розлучатися з рідним краєм — і часто назавжди. Така розлука для дорослої людини — це завжди глибокі переживання, душевні муки, відчуття приниження своєї гідності, своєї неповноцінності у чужому середовищі, жалю і туги за рідним. А для нації — це ослаблення своєї сили.

Розлука з рідним краєм набрала особливо драматичного і трагічного характеру з часу поневолення України Російською імперією у XVIII—XX ст. Це ж вона українськими козаками на болотистих берегах Неви будувала свою столицю, будувала фортифікаційні лінії задля колонізації Кавказу, руйнувала Січ і в такий спосіб згонила українців шукати притулку за Дунаєм або на Кубані, заселяла, за словами Т. Шевченка «Сибір неісходиму», Поволжя, Далекий Схід і інші загарбані малолюдні окраїни. У цьому напрямку комунобільшовицька імперська Московщина геноцидними голодоморами, масовими депортаціями і терором перевершила царську. Мало того, що обкроїла українцям етнічну територію штучним кордоном майже наполовину, кремлівські сатрапи допомогли ще й підручним польським українофобам депортувати українців із їхніх споконвічних реґіонів Лемківщини, Холмщини, Надсяння…

Обезземеленням, лихварством душили дідичі українське село в Австро-Угорській імперії, уже з 90-х років XIX ст. виперали його трудівників за океан, в країни Америки. Переважно неписьменні тоді селяни виповіли свої жалі у цілому пласті пісень про ту еміґрацію… Всім окупантам була потрібна українська земля та рабська праця наших трудівників. Та найтяжче ярмо **колгоспного рабства** наклала на українське село — безпаспортне, знищене голодами, здирницькими податками і «добровільними позиками» — комунобільшовицька імперія, коли за невироблені трудодні судами селян відправляли у каторжні табори, коли щовесни обрізували їм клапті городу, як казали, попід самий поріг. Згорьовані батьки казали тоді: «Ми вже у цьому колгоспі будемо пропадати, а ви, дітоньки, тікайте куди можете з цього пекла». Не дивно, що нинішні комуноблазні не хочуть чути про те **колгоспне рабство у**

XX столітті (!!!), дивно, що сучасні історики і соціологи, вчені-дослідники якось його ніби обходять та й українська громада принишкла. Чи не заступили нам цей злочин окупантів більш страхітливі злочини їх режиму?! Та ж українські громади під австроугорською окупацією поставили пам'ятні хрести про знесення панщини, щорічно відправляли біля них молебні. А де ж нині на великій Україні такі пропам'ятні знаки і молебні наших душпастирів про визволення з **колгоспного рабства**? .. «Оглухли, забули» — сказав би Шевченко…

Повість Ярослави Галик мимоволі спонукає до такого екскурсу, бо за два десятиліття юридично незалежної України правляча номенклатура того окупаційного режиму так вправно розорила і розграбувала Україну, що якихось п'ять чи шість (хто їх порахував!) мільйонів наших краян змушені податися наймитувати на чужину, переживати ті ж душевні страждання від розлуки з ріднею, зі своїм благодатним краєм, що і їх попередники з кінця XIX ст. Але це тепер освічені люди, значна частина з вищою освітою, з досвідом професійної праці… Гірка правда в тому, що за ними готова податися, як кажуть, у світ за очі ще й значна частина молоді вже зі студентських лав.

Свого часу еміграція на переході XIX—XX ст. знайшла відгук не тільки у фольклорних творах (їх записували Володимир Гнатюк, Філарет Колесса, Осип Роздольський та ін.), а й в нашій літературі, як в геніальній новелі Василя Стефаника «Камінний хрест» (1899 р.), циклі поезій Івана Франка «До Бразілії» (1898 р.), чи в оповіданні Степана Васильчинка «На чужину» (1913 р.). Те українське горе розлуки, за висловом Франка, розливалося по всьому світі. Воно і нині виливається у численних віршованих та пісенних складаннях заробітчан, що їх публікують українські часописи при церковних громадах та українських спільнотах в Італії, Іспанії, що їх записують під час фольклористичних експедицій студенти в Україні.

Повість Ярослави Галик «Маленька українка у великому Парижі» — це прикметна поява саме тої **народної літератури,** яка народжується самим життям, а не з бездушних квазімодерних вульгарністю конструкцій галасливих графоманів. Воістину справжнє мистецтво твориться з великої любові і великого болю, навіть без літературного чи філо-



логічного вишколу, живиться правдивою щирістю і безпосередністю людських почуттів. Такі митці з народу не претендують на славу, на матеріяльні винагороди — в них природна потреба поділитися з ріднею, з громадою наболілим. Авторка названої повісті — медичний працівник з середньою освітою та біолог з університетською, з великим досвідом праці у лікувальних закладах, школі, в екскурсійному бюро, талановита, вольова і невсипуща до пізнання світу, духовно багата і щиро довірлива до людей. Вона любить мистецтво, пісню, все життя співає у церковних хорах.

Проте ця актуальна і болюча тема українського заробітчанства на чужині, розлуки з рідним краєм у Ярослави Галик, сказати б, має і генетичний ґрунт. Велика родина її батьків, численної рідні московсько-польськими українофобами була після Другої світової війни насильно депортована з предковічної Лемківщини. І хоч авторка вже народилася і виросла у с. Терновиця на Івано-Франківщині, вона постійно чула від батьків-колгоспників, як то було любо та мило там, «**дома**», де залишилося нажите добро, рідні бескидські краєвиди, покинуті на поталу ворогові церкви і могили предків. Це вона з душевним щемом описала у своїй першій книзі — у багатоілюсторваному нарисі «Лемківщина — край наших предків» (Івано-Франківськ : Місто НВ, 2009. — 190 с.). Той нарис вона присвятила світлій пам'яті

мами, образ якої у найважчі хвилі заробітчанської одісеї появляється і в названій повісті, а поетичний заспів взяла з поезії лемківським словом Ольги Троян «Пам'ят»:

... Поля, ліс, гори —
Вшитко там лишили:
Деревляну хижу,
Церкву і цвинтар.
Лем взяли зо собом
Велику надію,
Же ся ищи вернут
Даколи назад...

Та перша книга — то своєрідний тематичний пролог Ярослави Галик до теперішньої, другої, коли українці, кажучи Шевченковими словами, живуть на нашій, не своїй землі, коли в Україні неукраїнська влада і далі злиднями жене людей у світ.

В анотації до повісті поставлені запитання, на які шукала відповіді авторка і які хвилюють мільйонів краян: «Що чекає земляків у нових світах? Чим живуть вони і як дають собі ради? І чи зривають на золотих вербах гроші?». А щодо вибору міста з тими «золотими вербами», то вже вподобання відчайдушної «малої українки», від імені якої ведеться розповідь: «Париж —мрія кожного. Але потрапити в це величезне незнайоме місто маленькій жінці й не загубитися серед гігантського манливо-оманливого європейського світу, вижити і не втратити себе — справді непросто...».

Повість Ярослави Галик документально-автобіографічна. Її наратив (оповідь) тільки від зміненого імені — Катерини — Каті (у сприйманні французів), а все інше реальне оточення з етичних міркувань авторка в анотації попередила застереженням: «Всі імена в тексті вигадані, крім імен офіційних осіб. Будь-які асоціації з описаними персонажами виключені. Всі збіги з реальними людьми чи подіями є випадковими».

Сюжетну інтриґу твору навіяло закінчення другого тисячоліття — кінець 1999-го, оте «що найкращими місцями для зустрічі 2000-го є Париж або Карпати» — оте що «весело випалила» братові оповідачка, в голові якої «чомусь весь час крутилася легка мелодія веселої пісеньки Анатолія Матвійчука «Не чіпай її, облиш, пані мріє про Париж, не чіпай її, облиш!». Власне фраза «Пані мріє про Париж» і стала заголовком одного з перших «кадрів» того заманливого сюжетного «фільму», з перебігу яких складається весь твір.

Українці ще добре пам ятають, як на початку 90-х років минулого століття Україна виривалася з лабет окупаційного режиму, як правляча номенклатура того режиму та його кадебістські структури пускали під укіс усе господарство України, як спантеличені українці через недавно ще обсновану колючим дротом границю моталися, як пише авторка, з «дрібнокомерційною» метою то до Югославії, то до Польщі, Чехії, Румунії, Болгарії і навіть Греції. З часом різними способами стали пробиватися і в інші країни Західної Європи. Ось так підмовлена подругою Галею, вихователькою дитсадка з вищою освітою, героїня повісті, та ще й на позичені подругою гроші у грудні 2000 року опинилася у складі 50 прочан із Івано-Франківщини до святині у французькому місті Люрд, з екскурсією у Париж. Фінал тієї екскурсії був типовий: з 50 туристів в Україну поверталися тільки 13. А решта, без знання мови, без будь-якої підтримки, без документів на працю і проживання залишилися беззахисними, безпритульними у тому великому місті. Залишилися, щоб влаштуватися на працю.

Так опинилася маленька українка серед етнічної збиранини з усього світу безробітних безхатченків у паризьких «соціалках» (в яких давали безкоштовно харч і нічліг) та щоденно вичікували роботодавців. Разючі фрази з тих митарств авторка взяла заголовками до розділів повісті: «Ну що, вас ніхто не бере?»; «Українка? А що це таке?», «Велика пані»; «І чого ви сюди понаїжджали?»... Оповідачка з вражаючою безпосередністю і просто, без глибокодумного самоаналізу, передає душевні муки свого стану у безоплатному готелі тієї «соціалки» на окраїні Парижа, де в душовій «були одноразові шампуні, мило, рушники, ще й фени для сушки волосся. І ще були великі дзеркала. Я стояла під душем і в потоках гарячої води розмазувала гіркі, не менш гарячі, пекучі сльози. Що ж це таке зі мною сталося? Чому я тут, і чому все це відбувається зі мною? І що буде з нами далі?».

Скупими штрихами зображено морально-етичні контрасти характерів у тих «соціалках». Коли інші себе почували там навіть комфортно, то душу Катерини розривало почуття приниження і страху. «Мені не хотілося помирати тут, на цьому глибокому страш-

ному дні величного Парижа, в цьому жахливому чорному місці. Мені потрібно було вирватися звідси, як Дюймовочці з нори крота. Я хотіла на світло, до сонця… І я молилася, щиро молилася». А вранці там, коли снідали, «пила гарячу каву, наче киплячу смолу в пекельних глибинах», а коли «закрилася важка залізна брама, мов тюремна, тоді й зірвалися всі стримуючі замочки мого серця. Я тяжко сіла на якусь лавку у сквері й почала ридати, і ридати так, як я ще, певне, ніколи в житті не ридала. Це не був плач чи голосіння. Це був розпач, відчай, біль, страх. Це був кінець. Я не чула, що говорила Галя, я нічого не бачила довкола. Я ридала. Мабуть, цілий день. Єдиний день і єдиний раз, коли я плакала в Парижі. Видно, дуже щиро я виплакалася тоді».

На Галине «Ти подивися, яка велика пані, не може переночувати на «соціалці»!» у вольової, з гострим почуттям власної гідності Катерини вибухнуло: «Ніколи! Чуєш, ніколи більше я там не буду! А ти іди, як хочеш, я тебе не тримаю. Так, певне, в душі я велика пані, бо я більше туди не піду!»

Тривале, але безуспішне петляння «паризькими вулицями від церкви польської до церкви російської, а звідти до української» у пошуках роботи завершилося для мандрівниць щасливим випадком. На них там, у церкві, натрапила прибула з Америки до своєї дочки у Парижі поважна пані Софія, яка шукала для своїх онуків няньку-українку, щоб вони могли змалку розмовляти французькою й українською мовами, а собі потребувала масажистки. Так у чеканні назначеного візиту Катерина вечорами «вперто на Галі відновлювала своє давно призабуте вміння масажиста». «Це був подарунок неба маленькій незахищеній хоробрій жінці, яка так терпляче і вперто шукала якогось рятунку для себе і для товаришки у цьому прекрасному та грізному місті-гіганті».

На старанну, напівдармову, наполегливу і дуже виснажливу працю масажистки — платили тоді «всього 15% від вартості такої ж праці в салонах» — спокусилися не тільки численні друзі та родичі пані Софії з усього Парижа. Пацієнтами невтомної українки, як оповідає вона, шляхом «Le bouche à orelle», як кажуть французи, — «З рота до вуха», тобто «бабським телефоном», про мене дізнавалися і мені телефонували зовсім незнайомі та несподівані люди, які потребували моїх рук. Це були французи та євреї, англійці й німці, американці й ліванці, італійці та іспанці, росіяни і навіть бразилійці, які мешкали в цьому багатонаціональному мегаполісі або приїжджали в гості чи у справах. Серед них були представники середнього класу і заможні буржуа, інколи й багаті чи збіднілі аристократи, нерідко впливові або ділові особи, відомі спортсмени, прості службовці, банкіри чи бізнесмени. Так я починала ставати потрібною і знаною в цьому величезному невідомому місті.

А пані Софія інколи дотепно зауважувала: «Ну як не мати багато пацієнтів, якщо працювати добре і запівдурно?!» Та для завзятої українки «це були великі гроші». Вона, «нелегалка», яка на кожному кроці остерігалася поліції, збирала їх не тільки на підтримку сина з родиною в Україні, не тільки щоб з часом викупити собі право на легальну працю і проживання у заманливому Парижі, а й на оплату курсів вивчення французької мови, на словники і на твори французьких класиків, на підтримку громадських організацій, на екскурсії до історичних та екзотичних курортних куточків Франції, Іспанії, Італії… «І для чого тобі ця французька, ці курси, які забирають стільки часу і грошей?» — часто в'їдливо допитувалися мої знайомі українці, які в опануванні мови зупинилися на знанні необхідних побутових фраз. А мій брат Олесь любив добродушно жартувати: «Приїдеш додому, будеш гуси пасти і з ними по-французьки говорити».

Важка щоденна праця масажистки часто від ранку до пізнього вечора, переїзди у чітко визначені години по віддалених місцях мегаполісу доводили її до повної фізичної знемоги: «Я не раз згадувала прислів'я про вовка, якого ноги годують, бо це було про мене. На вечір гомілки набрякали й терпли. Від незвички руки опухли, на лівій потріскали дрібні судини, й вона посиніла. Про спину годі було говорити». У такі хвилі її думки знову були з мамою: «А хіба легко було мамі в колгоспному полі, коли не було чути ні рук, ні спини, а тільки робота, робота… Ще й задарма. А ти працюєш у теплі та чистоті, і заробляєш гроші! Як же ж було їй мокрі обмерзлі буряки грузити голими задубілими руками на височезні вантажівки в жовтні під дрібним зимним осіннім дощем? Чи горбитися під палючим сонячним промінням у солоному поті та липкому поросі літніх ланів?» І повертала-

ся сила та впертість: «Я мушу, я зможу!» (розділ «Залізна жінка»).

Здивованим мадам було незрозуміло, як їх знеможена добродійка відновлює сили в коротких хвилях молитви в найближчих храмах під час переїздів від пацієнта до пацієнта, що, помолившись, вона виходить «просвітленою, спокійною, оновленою», а її «тіло набуває легкості та нової сили». Її відповіді на запитання, чому нелегалкою приїхала в Париж, не могла зрозуміти і перша пацієнтка, багата ліванка, колишня чемпіонка з плавання: «Чому? Мабуть, заробити грошей. Та моя відповідь прозвучала по-іншому: «Venir, voir et mourir», — on dit de Paris, — випалила я. Тобто — «Приїхати, побачити і померти», — говорять про Париж». Гідність — понад усе!

«Маленька українка» особлива ще й у тому, що з юності була великою аматоркою хорового співу, і в Парижі була радо прийнята до відомого у Франції українського хору Святого Володимира Великого, в якому співала аж до від'їзду з Парижа 2006 року та з яким брала участь у церковних богослуженнях у багатьох храмах, в т. ч. в соборі Нотр-Дам-де-Парі та в різних визначних громадських імпрезах.

Для гострої на обсервацію «маленької українки», як у калейдоскопі, упродовж шести років переливалися драматичні та навіть і трагічні події у тому незвичайному великому Парижі, відкривалися різні людські долі, характери — лагідні, щирі, безкорисливі, але і бездушні, підступні, заздрісні, нахабно шахрайські, жертвою яких впали її вистраждані надії на вже майже осягнену можливість «легалізуватися». І то з руки набридливої лукавки, випадкової на її шляху, нахабної, заздрісної, лицемірної краянки Нуськи, якій Катерина безкорисливо дала перший прихисток у Парижі. Власне через неї Катерина потрапила ще й у сіті шахрайських аферистів-змовників, в руках яких опинився увесь її гірко здобутий заробіток. Вирятували з біди справжні щирі люди — адвокатка Мілен, її служниця, арабка з Марокко Елі та рятівна для нелегалів громадська організація «Без паперів».

У тих багатьох розділах повісті авторка змалювала цілу галерею розмаїтих персонажів окремими яскравими деталями: прикметна ознака зовнішності (одяг, вік, ріст, погляд тощо), мови, манери поведінки, спілкування, психічного стану і т. ін. Але всі ці характерологічні прикмети ніде штучно не «приклеїні». Вони органічно самі по собі спливають у плині розповіді, і це засвідчує, що в авторки є дар тонко відчувати пластику образотворення, стилістику нарації (оповіді). Вона вправно володіє багатим лексичним багажем, умінням використовувати різноманітні синтаксичні конструкції, образну фразеологію живого народного мовлення, тому твір читати легко і цікаво.

Своєрідність повісті Ярослави Галик ще й в тому, її наратив вправно «інкрустований» цікавою і розмаїтою історико-краєзнавчою інформацією про Францію та ще й з україноцентричим змістом. Досить тільки назвати розділи повісті: «Українська святиня у Люрді», «В неділю до церкви», «Поклонитися Кобзареві» (про українську церкву на бульварі Сен-Жермен, пам'ятник і сквер ім. Т. Шевченка), «Апостольський екзарх», «Духовний куточок українців» (про українського єпископа Михайла Гринчишина, храм Анни Ярославни у Сенлісі, Союз Українок у Франції), «Хор Святого Володимира», «Місцями Симона Петлюри в Парижі», «Найдивовижніша нація» (про Пилипа Орлика), «Анна київська, королева Франції».

«Маленька українка» шість років жила у Франції, але її серце билося у грудях України, і це з душевним трепетом описано у розділах повісті «Запалімо свічки пам'яті!» (вшанування пам'яті жертв голодоморів українськими, французькими громадами, організаціями, науковцями), «Не бійтеся, українці...» (про українське посольство і його діяльність), «Матч «Франція—Україна», «Помаранчева революція в Парижі», «Райдужні надії» (з докладним коментарем опису перебігу подій у французьких ЗМІ). «Маленька українка» — велика патріотка, а тому запитувала себе і всіх українців-заробітчан на чужині: «Що ж сталося з тобою нині, найдивовижніша націє? Де твій орлиний політ? Чому твої орли-козаки стали козачками-слугами, які товчуться світами в пошуках кавалка хліба? Чому козаки запорізькі стали роботягами запаризькими? І що змусило горду руську жінку схилити непокірну голову і стати наймичкою «заграничних мадам»? (розділ «Найдивовижніша нація»).

Про одну реальну постать з української культури у повісті треба сказати окремо. У наративі твору

її виділено окремий розділ «Відома мисткиня». Йдеться про відому канадську художницю української походження Марію Стиранку, з якою познайомилася оповідачка у Парижі і яка, як вона висловилася, «на моїй емігрантській дорозі й стала моєю провідною зіркою-оберегом у Парижі. Тут тепер мешкала її дочка з родиною, а їхній дім завжди був гостинно відкритим для українців». У тому домі українці збиралися на Різдво і на Великдень незмінно, як і сама господиня, в традиційних національних шатах, за святковим столом з традиційними українськими стравами. «Вона могла мені подзвонити й спитати: «Катрусю, а чи не могли би ви прийти до мене? Я маю сьогодні борщ (або вареники, або добре вино, або просто чай)».

Цій провідній зірці, мисткині-патріотці з далекої Канади, про яку так тепло оповіла її мила Катруся, судилося дати благословенні графічні і поетичні «рамки» повісті про маленьку українку у великому Парижі. З нею вона провела прощальну вечерю у ресторані перед поверненням в Україну. «А на спомин дорога моя пані Марія намалювала мені незвичайну графічну картину зі старенькою гуцульською церковкою, над якою сяяв тризуб і біля якої колядували українські діти, з високою Ейфелевою вежею вдалині зліва і кленовим канадським листком справа, під яким стояла замислена жінка у вишиванці, а внизу вона написала мені вірша:

Летіла назустріч дорога —
Париж, Німеччина, Польща.
Таїлась у серці тривога,
Котився сірий туман.
Дороги миготіли смолою,
Кружляв попід сонцем птах.
Летіло життя стрілою,
І душу несло по світах.
Лиш щирим серцем заграє
Україна,
Родина —
Це Ваша земля».

Цей вірш завершує сердечну повість-сповідь «маленької українки», а той графічний малюнок Марії Стиранки з її великоднім автографом «Христос рождається», прізвищем і датою відбитий на титульній обкладинці книжки.

На свіжо ораному літературному полі сучасної України, слава Богу, все більше сходить яскравих імен справжніх талантів. Не сумніваюся, що серед них своє скромне місце займе ім'я Ярослави Галик з її самобутньою повістю про сьогочасну трудову еміґрацію — про задавнену болючу рану України. Маємо повість яскраво пізнавальну і тим самим глибоко повчальну. Побажаємо її авторці творчого натхнення і щедрого врожаю у шляхетній праці на ниві красного слова, а повісті про «маленьку українку» — нового перевидання, — бо що ж то тих 300 примірників для 46-мільйонної нації!?